ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETARI DE ISTORIA ARTEI

2
1959

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL VI
2
1959

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

ACADEMICIAN GEORGE OPRESCU — redactor responsabil; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; ACADEMICIAN MIHAIL JORA; ACADEMICIAN TUDOR VIANU; ION JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; PROF. UNIV. MARCEL BREAZU; PROF. UNIV. MIHAI BERZA; PROF. UNIV. SIMION ALTERESCU; AMELIA PAVEL — secretar ştiinţific de redacţie.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

P.I.A. 11.502

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

		Pag.
BORIS CARAGEA,	Cum am realizat monumentul lui Lenin	11
	ARTĂ POPULARĂ	
PAUL PETRESCU,	Modalitățile de folosire a tradițiilor de artă populară	21
GEORGETA OȚETEA,	Probleme decorative în arta populară din Mărginime (Sibiu)	45
	ARTĂ MEDIEVALĂ	
CORINA NICOLESCU,	Ceramica smălțuită din secolele X—XV în lumina ultimelor cercetări arheologice	75
NAGY MARGIT,	Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din Cluj	105
	ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ	
RADU BOGDAN,	« Pădurea de fagi », un tablou de Ion Andreescu	125
	TEATRU	
SIMION ALTERESCU,	Nottara, actor romantic — Nottara, actor realist ..	175
MIHAI FLOREA,	Matei Millo — anii de formație	183
LILA NĂDEJDE,	Tema haiducească în teatrul popular	195
	MUZICĂ	
ELENA ZOTTOVICEANU,	Inspirația folclorică — trăsătură esențială a creației romînești pentru pian	213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

Pag.

Contribuţii la studiul scoarţelor maramureşene *(Boris Zderciuc)* 227
Un epitaf de la Miron Barnovschi *(Maria Ana Musicescu)* 238
Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Suceviţa *(Sorin Ulea)* 241
Rolul şi contribuţia lui Dimitrie Bolintineanu la dezvoltarea artelor frumoase în Principatele Romîne *(Barbu Brezianu)* 249
Concursurile lui I. Andreescu pentru ocuparea unei catedre de desen şi caligrafie (1870—1871) *(Petre Oprea)* 266
Aspecte grafice ale peceţilor poştei din Muntenia în secolul al XIX-lea *(J. Wertheimer-Ghika)* 268
O scrisoare necunoscută a lui Béla Bartók adresată lui D. G. Kiriac *(Nicolae Missir)* . 271

Cronica 275

Recenzii 281

ANDREI TUDOR 309

Buletin bibliografic 311
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 1 ianuarie 1959 la 31 decembrie 1959 315

Index alfabetic 317

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

БОРИС КАРАДЖА, Как я работал над памятником Ленину 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ПАУЛ ПЕТРЕСКУ, Об использовании традиций народного искусства 21

ДЖОРЖЕТА ОЦЕТЯ, Декоративные проблемы в народном искусстве в области Сибиу 45

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

КОРИНА НИКОЛЕСКУ, Глазурованная керамика X—XV веков в свете последних археологических исследований 75

НАГИ МАРГИТ, К истории сооружения дворца Банффи в Клуже 105

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

РАДУ БОГДАН, « Буковый лес » — картина Иона Андрееску..... 125

ТЕАТР

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ, Ноттара—актер романтик, Ноттара—актер реалист 175

МИХАЙ ФЛОРЯ, Матей Милло — годы формирования 183

ЛИЛА НАДЕЖДЕ, Гайдуки в народном театре 195

МУЗЫКА

ЕЛЕНА ЗОТТОВИЧАНУ, Фольклор как источник вдохновения — основная черта румынского творчества для фортепиано 213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ Стр.

К вопросу о марамурешских коврах (*Борис Здерчук*) 227
Эпитафия Мирона Барновского (*Мария Ана Мусическу*) 238
Портрет забытого ктитора Сучевицкого монастыря (*Сорин Уля*) 241
Роль и вклад Димитрия Болинтиняну в развитие изящных искусств в Румынских княжествах (*Барбу Брезяну*) 249
Конкурсы И. Андрееску на кафедру рисования и каллиграфии (1870—1871) (*Петре Опря*) 266
Графика почтовых печатей Мунтении в XIX веке (*Ж. Вертхеймер-Гика*) 268
Неизвестное письмо Бэла Бартока Д. Г. Кириаку (*Николае Миссир*) 271

Хроника 275

Рецензии 281

АНДРЕЙ ТУДОР 309

Библиографический бюллетень 311

Перечень работ, отредактированных в Институте истории искусств Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1959 года 315

Алфавитный указатель 317

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

		Page
BORIS CARAGEA,	Comment j'ai réalisé le monument de Lénine...	11
	ART POPULAIRE	
PAUL PETRESCU,	La mise en valeur des traditions de l'art populaire	21
GEORGETA OȚETEA,	De quelques problèmes d'ornementation dans l'art populaire de la région de Sibiu	45
	ART MÉDIÉVAL	
CORINA NICOLESCU,	La céramique émaillée des Xe—XVe siècles, à la lumière des dernières recherches archéologiques	75
NAGY MARGIT,	Quelques aspects de l'historique de la construction du Palais Bánffy, à Cluj	105
	ART MODERNE ET CONTEMPORAIN	
RADU BOGDAN,	La « Forêt de hêtres », un tableau de Ion Andreescu	125
	THÉÂTRE	
SIMION ALTERESCU,	Nottara, acteur romantique—Nottara, acteur réaliste	175
MIHAI FLOREA,	Matei Millo — les années de sa formation	183
LILA NĂDEJDE,	Les « haïdouks » dans le théâtre populaire	195
	MUSIQUE	
ELENA ZOTTOVICEANU,	L'inspiration folklorique, trait essentiel de la création musicale roumaine pour le piano	213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTES ET DOCUMENTS

Page

Contribution à l'étude des tapis de la région de Maramureş *(Boris Zderciuc)* 227
Une épitaphe de Miron Barnovschi *(Maria Ana Musicescu)* 238
Le portrait d'un fondateur oublié du monastère de Sucevița *(Sorin Ulea)* 241
Le rôle et la contribution de Dimitrie Bolintineanu au développement des beaux-arts dans les Principautés Roumaines *(Barbu Brezianu)* 249
I. Andreescu, candidat à une chaire de dessin et d'écriture (1870—1871) *(Petre Oprea)* 266
Aspects graphiques des sceaux de la poste valaque au XIXe siècle *(J. Wertheimer-Ghika)* 268
Une lettre inconnue de Béla Bartók adressée à D. G. Kiriac *(Nicolae Missir)* 271

Chronique 275

Comptes rendus 281

ANDREI TUDOR 309

Bulletin bibliographique 311

Index des ouvrages rédigés par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R.P.R. du 1er janvier au 31 décembre 1959 315

Index alphabétique 317

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CUM AM REALIZAT MONUMENTUL LUI LENIN

de BORIS CARAGEA

Gîndul de a înfăţişa grandioasa figură a lui Vladimir Ilici Lenin m-a preocupat cu mulţi ani înainte de a şti că voi avea sarcina de onoare a executării monumentului destinat să împodobească piaţa Combinatului poligrafic « Casa Scînteii » din Bucureşti. Am fost întotdeauna conştient că nu e uşor să exprimi într-o sinteză plastică figura acestui mare gînditor şi revoluţionar marxist, a creatorului Partidului Comunist bolşevic şi al primului stat socialist din lume. Ideea am purtat-o multă vreme în mine şi soluţia ei mi s-a impus treptat, pe măsură ce eforturile mele de a cunoaşte şi pătrunde complexitatea personalităţii lui Lenin s-au adîncit, ajutîndu-mi să acumulez date din ce în ce mai numeroase, capabile să mi-l reveleze lăuntric.

Machete peste machete au luat naştere (14 în total), ilustrînd de fiecare dată etapele de evoluţie ale propriei mele concepţii asupra monumentului.

La început, în primele faze ale concursului ce fusese instituit, m-a stăpînit viziunea unui Lenin deschizător de drum, călăuzitor al proletariatului; viziune ce mi s-a părut justă şi pe care am încercat s-o concretizez închipuindu-l pe erou într-o atitudine dinamică, însufleţit de conştiinţa idealului său, dominînd cu privirea orizonturile vaste ale omenirii; braţul drept, întins şi uşor înălţat, într-un gest de largă desfăşurare şi proiectat cu elan înainte, urma să susţină ideea vizionarului, a îndrumătorului politic şi spiritual; faldurile agitate ale mantalei şi hainelor, braţul stîng îndoit din cot, cu mîna încleştată pe caschetă, trebuiau să accentueze nota de dinamism urmărită de-a lungul întregii compoziţii, atît pentru reliefarea trăsăturilor temperamentale ale lui Lenin cît şi pentru evidenţierea omului de acţiune. Aşa am ajuns la realizarea primului proiect, sub forma unei machete în gips de 70 cm înălţime. Acestei dintîi versiuni i-am adus ulterior o uşoară modificare: am accentuat linia direcţională a braţului reducîndu-i unghiul faţă de trup, astfel încît indicaţia gestului (implicînd ideea de orientare) să capete mai multă precizie şi fermitate. În acelaşi sens, mîna propriu-zisă a suferit şi ea unele schimbări (din punctul de vedere al înclinaţiei), capabile să nuanţeze mai exact calitatea gestului. Asemenea amănunte pot să pară neînsemnate; în realitate ele contribuie foarte mult la concretizarea judicioasă a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ideii, la exprimarea ei cît mai clară. O cît de mică schimbare de detaliu afectează de obicei ansamblul și reclamă corecturi în schema compoziţională, fie spre a nu altera echilibrul volumelor, fie spre a nu denatura nuanţele ideii; de fapt forma plastică nu poate fi despărţită de conţinutul ideii, de

Fig. 1

semnificaţia ei; voind să dau mai multă fermitate și precizie de orientare braţului întins, am simţit nevoia să modific și poziţia celuilalt braţ, dezdoindu-i cotul și atenuînd astfel dinamica mișcării lui, care acum se cerea mai puţin accentuată în raport cu caracterul rectiliniu al gestului simbolic prin care Lenin indică proletariatului drumul de urmat.

Am turnat în bronz o replică, de dimensiuni mai reduse, a acestei de-a doua machete. O altă replică, de astă dată în gips, la scară mărită, cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înălţimea de 2,50 m, a figurat în Expoziţia anuală de stat din 1953 şi aparţine azi Muzeului de artă al R.P.R. în incinta căruia a fost expusă.

Cele două proiecte descrise mai sus încheie prima etapă a căutărilor mele, ilustrînd — în varianta ultimă — concluziile la care ajunsesem în

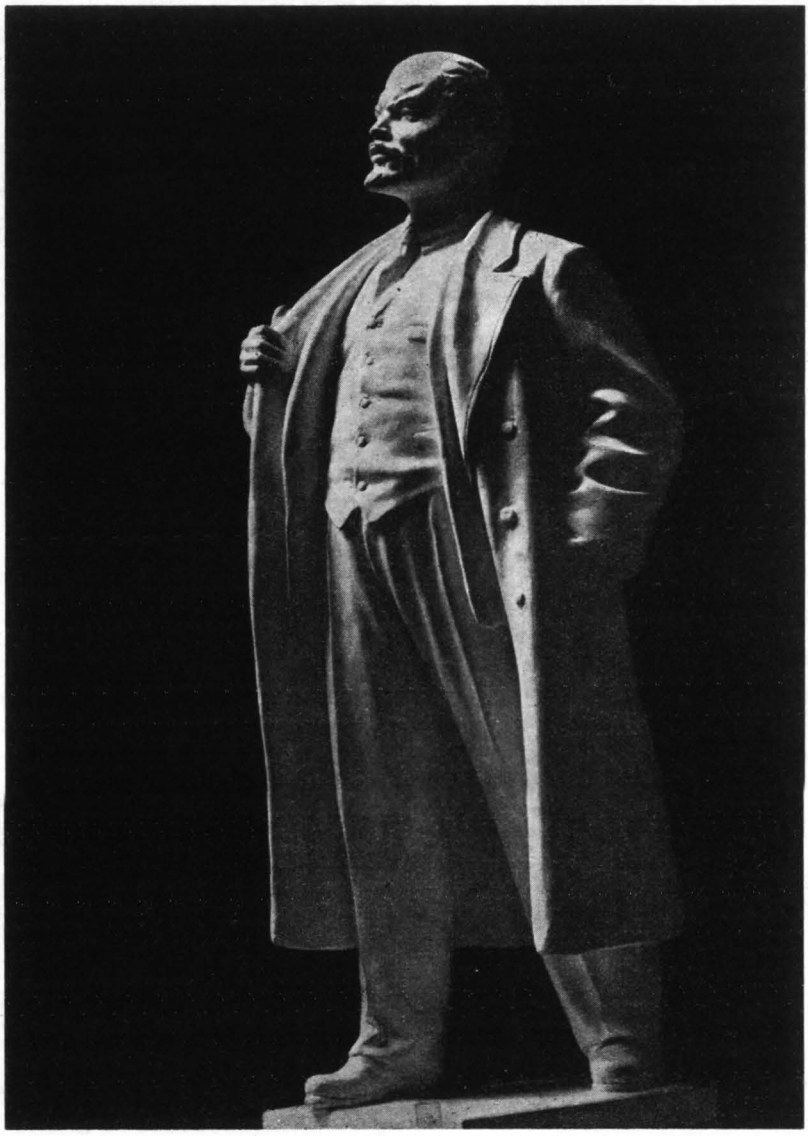


Fig. 2

momentul cînd rezultatele concursului m-au desemnat ca viitor autor al monumentului lui Lenin. Totuşi, eram încă departe de ceea ce avea să însemne concepţia monumentului final. Acum, cînd simţeam îndoit răspunderea şi cinstea ce-mi reveneau, mi-am dat seama că sînt abia la un început de drum. Îmi priveam machetele realizate cu un ochi din ce în ce mai critic. N-aveam sentimentul că am exprimat figura lui Lenin în lumina întregii sale complexităţi. Văzusem în el mai mult pe agitator, pe conducătorul de mase, pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

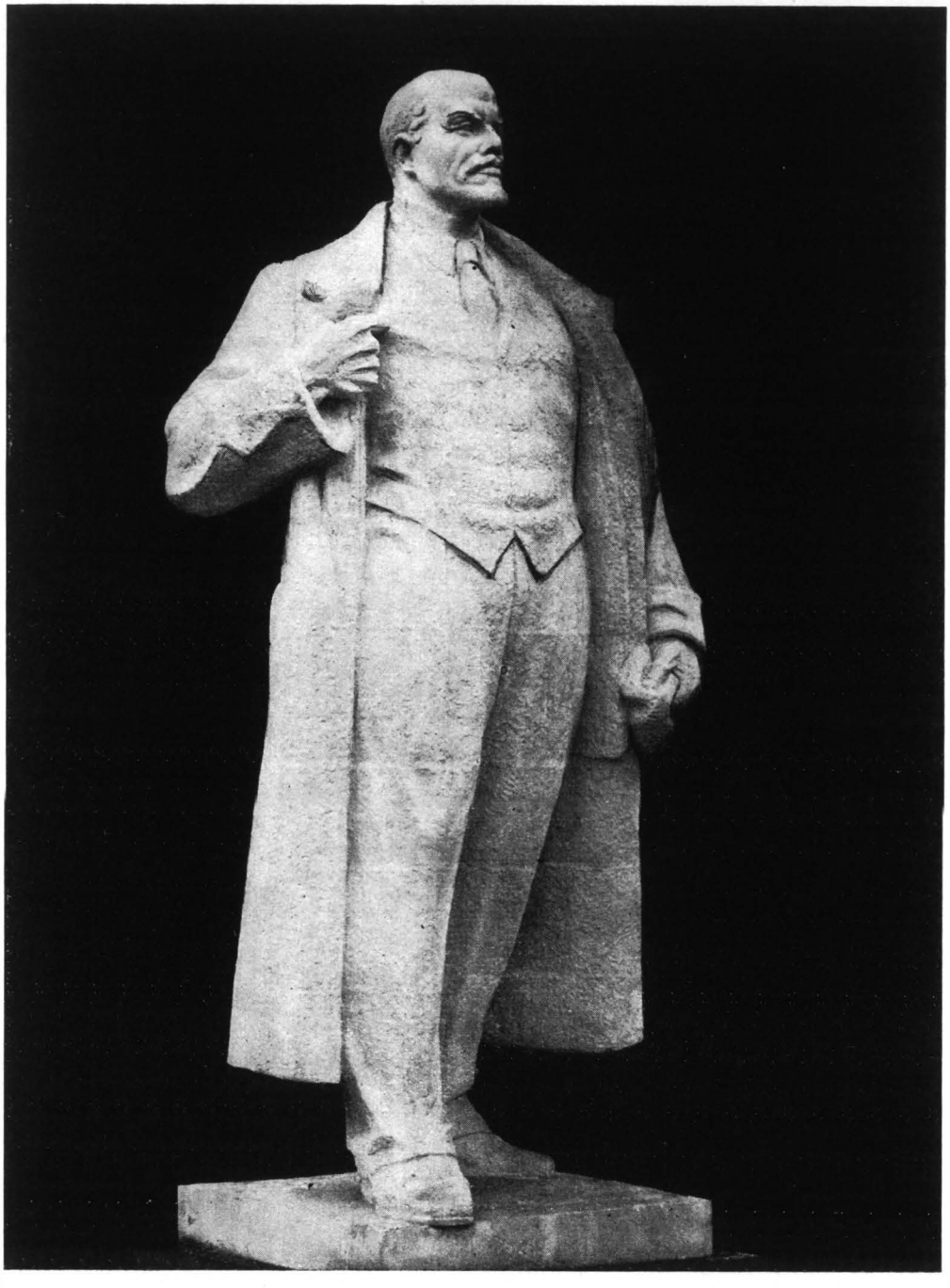


Fig. 3

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tribunul înflăcărat și — însufleţit de propriul meu elan romantic — insistasem asupra unui dinamism exterior, legat de amploarea gestului, de avîntul atitudinii, elemente de ordin mai mult temperamental; nu subliniasem îndeajuns puterea de concentrare intelectuală a eroului, forţa lui de gîndire,

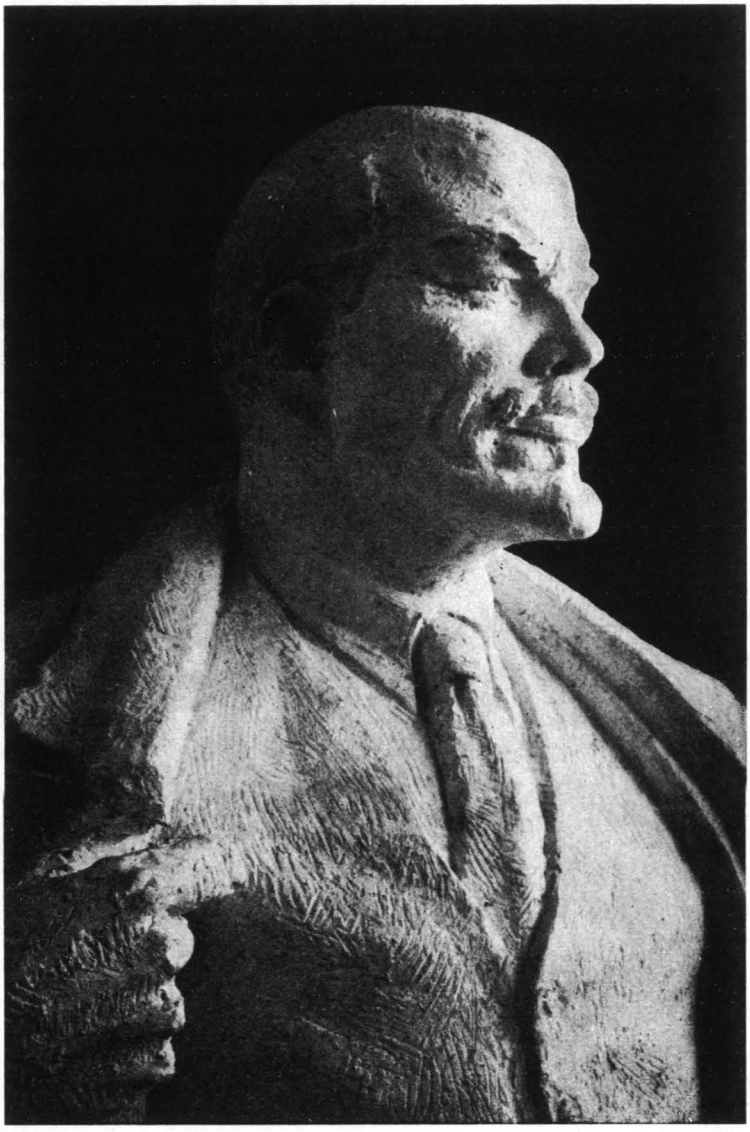


Fig. 4

capacitatea sa de înţeleaptă cumpănire, conţinuta sa energie de conducător și om de stat.

Pentru a pătrunde și mai bine esenţa personalităţii lui Lenin, am simţit totodată nevoia unei documentări mai ample decît cea de care dispusesem pînă atunci. Nutream desigur faţă de Lenin o dragoste profundă. Mă apropiasem de el prin scrierile sale, prin amintirile altora despre el, prin cîteva filme care-l înfăţișau cu un realism emoţionant. Cu toate acestea, îmi apărea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

necesară o confruntare și mai directă cu tot ceea ce ar fi fost în stare să-i evoce figura. Am plecat la Moscova și la Leningrad. Am studiat Muzeul de Istorie a Partidului care păstrează multe documente în legătură cu Lenin. Am cercetat nenumărate imagini, fotografii, desene, picturi, sculpturi (ciclurile grafice și statuare elaborate de Andreev), am văzut filme documentare din timpul vieţii lui Lenin, am stat de vorbă cu oameni care l-au cunoscut și cu artiști preocupaţi ca și mine de problemele redării figurii sale în vederea unui monument. Am căutat să retrăiesc ambianţa zilelor lui Octombrie 1917

Fig. 5

și să mă identific cu climatul moral în care a trăit și s-a dezvoltat acest mare om. Într-un cuvînt, m-am familiarizat mai adînc decît pînă atunci cu imaginea lui fizică și sufletească.

O dată întors la București, am reluat lucrarea. Noi machete au apărut treptat. În această a doua fază a elaborării proiectului meu, viziunea mea a căutat să fie mai simplă, mai caldă, mai umană; am apelat la un dinamism conţinut, interior, fără accente retorice, exprimat în gesturi sobre. Am renunţat la braţul drept întins, preferînd să redau acel gest bine cunoscut și atît de popular al lui Lenin, cu mîna prinsă de jiletcă. Am redus amplitudinea pasului, ţinuta a devenit mai statuară. În căutarea expresiei compoziţionale celei mai potrivite și totodată celei mai semnificative, mai capabile să sugereze și să simbolizeze, am imaginat braţul stîng cînd cu mîna băgată cu dezinvoltură în buzunar, spontan, firesc, cînd cu un sul de scrieri în mînă, cînd

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu mîna încleștată pe caschetă, ca în cea dintîi versiune; de altfel acest din urmă detaliu l-am păstrat și în proiectul final părîndu-mi-se simplu și elocvent.

În versiunea definitivă și ultimă, monumentul (lăsînd la o parte piedestalul) măsoară 6,15 m înălțime. Am căutat să-l tratez în planuri simple și largi urmărind pretutindeni concizia detaliilor, în cadrul unei sinteze cît mai expresive a volumelor. Jocul faldurilor a fost redus la minim, gesturile, fără a fi devenit solemne (ceea ce n-ar fi fost în caracterul lui Lenin) nu sînt totuși agitate. Calmul lor aparent tinde să exprime o energie stăpînită, controlată. Am eliminat tot ceea ce în versiunea anterioară îmi făcuse impresia de poză, de atitudine retorică sau plinătate de sine. Cred că am izbutit să realizez un Lenin ale cărui ținută și trăsături dominante să exprime fermitate și siguranță de sine, forță călăuzitoare și gîndire concentrată, simplitate și căldură umană. Acum sper că se poate recunoaște în Lenin cel imaginat de mine și filozoful, și înfăptuitorul revoluției, și omul de stat, și marele prieten al oamenilor. Chipului i-am subliniat fermitatea, privirii i-am păstrat expresia vizionarului, detaliile frunții urmăresc să sugereze puterea de gîndire și pretutindeni am căutat să nu alterez prin nimic sentimentul de caldă înțelegere omenească, atît de caracteristic lui Lenin. Capul lui Lenin a fost pentru mine una din problemele sculpturale cele mai dificile de rezolvat, trebuind să aflu complexității sale morale nuanțele corespunzătoare pe planul formei plastice, fără să neglijez sinteza acesteia și fără să mă abat de la o anumită ierarhie a elementelor de conținut în raport cu dominantele caracterului.

Cu toate că am terminat monumentul, preocupările în legătură cu figura lui Lenin continuă să rămînă prezente în sufletul meu. E un subiect pe care niciodată nu voi socoti că l-am studiat îndeajuns și că l-am rezolvat perfect. Voi avea desigur o imagine mai clară a ceea ce am realizat în clipa cînd statuia va fi înălțată pe soclu. În colaborare cu arhitectul Horia Maicu am studiat și elaborat întregul ansamblu monumental. Statuia propriu-zisă e mai înaltă decît soclul. Am considerat amîndoi că în felul acesta figura lui Lenin cîștigă în importanță, din punct de vedere al efectului vizual și al contactului direct cu spectatorul. Și în felul acesta am înțeles să subliniez ideea unui Lenin cît mai apropiat de oameni.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MODALITĂȚILE DE FOLOSIRE A TRADIȚIILOR DE ARTĂ POPULARĂ *

de PAUL PETRESCU

Tema modalităților de folosire a tradițiilor artei populare a fost și este larg dezbătută de specialiștii în teoria artei și de artiști, și are o istorie cuprinzătoare. Pentru țara noastră ea are o însemnătate cu totul deosebită, dată fiind bogăția creației populare romînești care are o existență plină de vitalitate. Împrejurări istorice specifice au determinat pe teritoriul țării noastre, păstrarea unui însemnat patrimoniu artistic popular manifestat în toate domeniile folclorului: literar, muzical și coregrafic, precum și în ramurile creației plastice populare, de la țesături și ceramică pînă la sculptură în lemn și arhitectură. Întemeiat pe o străveche și strălucită tradiție, acest patrimoniu artistic reprezintă creația poporului muncitor, principala forță creatoare a istoriei.

Creația populară reflectînd mediul, sensibilitatea și concepțiile caracteristice fiecărei epoci a avut o lungă dezvoltare istorică ale cărei etape corespund schimbării formațiunilor social-economice. Nu este inutil, pentru a indica dintru început sensul de dezvoltare al tradițiilor de artă populară în societatea nouă, socialistă, să arătăm, foarte sumar, că în stadiile timpurii ale istoriei omenirii, în orînduirea comunei primitive, toată arta era « populară » și că o dată cu apariția societății împărțită în clase se produce și stratificarea culturii artistice a claselor stăpînitoare pe de o parte, și a creației populare pe de altă parte. În cursul unui lung proces istoric caracterizat printr-o tot mai mare diviziune a muncii, s-a desăvîrșit despărțirea activității artistice de producția materială, marcată prin apariția așa-numitei « arte profesionale ». În perioada capitalismului dezvoltat, arta se separase de meșteșug, procesul fiind încheiat. Treptat, treptat s-au despărțit și meșteșugurile artistice populare de munca artistică efectuată în cadrul gospodăriilor țărănești. Dezvoltarea producției de mărfuri în cadrul capitalismului a dus la apariția industriilor de artă care au copleșit cu produse ieftine creația populară, determinînd în țările capitaliste ale Europei occidentale decăderea

---

* Comunicare prezentată în cadrul Simpozionului de artă populară, care a avut loc, la 25 iunie 1959, la Institutul de istoria artei. Obiectele înfățișate în imagini au fost prezentate la expozițiile Casei centrale a creației populare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iremediabilă a artei populare. Această artă a maselor populare a supraviețuit în capitalism doar în gospodăria țărănească și în micile centre meșteșugărești. Noua epocă istorică a socialismului a determinat schimbarea revoluționară a acestei orientări, schimbare scoasă în relief în literatura sovietică de specialitate: « Revoluția socialistă și construirea societății comuniste în țara noastră, înlăturînd fosta opoziție dintre munca intelectuală și cea fizică, au pus bazele procesului istoric mondial de lichidare a prăpastiei dintre arta și activitatea materială a oamenilor »[1]. Numai în societatea socialistă se pot crea condiții pentru asigurarea unității dintre creația populară și așa-numita artă profesională, pe baza aplicării principiului creării artei de către popor și pentru popor.

Aceasta ar fi, redată rezumativ, istoria dezvoltării artei de-a lungul orînduirilor istorice și larga perspectivă deschisă activității artistice a oamenilor în societatea socialistă și comunistă. O perspectivă care privită istoric este altceva decît încheierea unui ciclu; ea înseamnă reintegrarea totală a artei în viață, legarea ei de popor, de năzuințele lui, de munca și de traiul cotidian în condițiile creșterii nemăsurate a forțelor de producție și a dezvoltării impetuoase a tehnicii. Este o sarcină grandioasă realizabilă numai în condițiile societății comuniste, așa cum o ceruse și o afirmase Maiakovski în « numele artei viitorului ».

În prima linie a acestui front, pe timpul lui Maiakovski și mai ales astăzi, stă arta cu cel mai larg caracter de masă, arta decorativă și aplicată. Din punct de vedere teoretic este una din cele mai dezbătute ramuri de artă, cuprinzînd în teoretizările esteticienilor sovietici un domeniu imens de fapte împărțite și subîmpărțite pe categorii și implicînd cercetarea produselor mișcării artistice de amatori, a meșteșugurilor de artă, a industriei de artă și a industriei de bunuri de larg consum și chiar a industriei în genere, inclusiv a celei grele, și, ca o încoronare, produsele artiștilor plastici. Această viziune globală care trebuie pusă fără îndoială în legătură cu concepția umanismului socialist stă la baza caracterizărilor făcute artei decorative și aplicate de către specialiștii sovietici. Precizările pe care le aduc aceștia sînt de cel mai mare interes, după cum reiese din ceea ce scrie unul din analiștii subtili ai problemei: « Aducînd frumosul în traiul cotidian al omului și contribuind prin aceasta la crearea unei ambianțe plăcute și luminoase, artele aplicate (asupra terminologiei vom reveni — *N.A.*) exercită o influență binefăcătoare asupra întregului mers al vieții umane. În același timp, exprimînd ca toate celelalte genuri de artă, un fel deosebit de a gîndi și de a simți, propriu oamenilor dintr-o anumită epocă, artele aplicate exercită o acțiune ideologică și emoțională asupra psihicului membrilor societății, adică îi educă într-un anumit spirit. Particular pentru artele aplicate este că ele exercită influență, nu în mod temporar și special ca celelalte arte, ci neîncetat și permanent ». Și mai departe: « Orînduirea socialistă cere și de la artele aplicate să aibă un caracter adînc popular, ceea ce face să se dezvolte producția artistică de masă, menită să creeze confort și frumuseți în ambianța vieții cotidiene personale și în activitatea obștească de muncă a poporului sovietic, pentru fiecare om al muncii »[2].

---

[1] K. Bondarev, *Maiakovski și arta decorativă*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 6, p. 14.

[2] M. Kagan, *Despre esența și specificul artei aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1956, nr. 3, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe ce bază are loc această vastă desfășurare de forțe artistice? Același specialist continuă: « Artele aplicate sovietice se dezvoltă pe de o parte pe linia sprijinirii prin toate mijloacele a ramurilor de producție artistică și a meșteșugurilor care aduc artei sovietice tradițiile seculare ale artei populare, iar pe de altă parte, pe linia dezvoltării industriei artistice care, plecînd de la baza tehnico-constructivă contemporană, duce mai departe principiile ideologice și estetice ale artelor aplicate populare »[1].

Acesta este un răspuns esențial pentru noi, pentru că pe de o parte găsim afirmată dezvoltarea artelor decorative și aplicate pe baza tradițiilor artei populare, iar pe de altă parte ne putem da seama de datele și dimensiunile unor probleme în care artei i se cere să pătrundă în viața oamenilor, s-o facă mai frumoasă. Și trebuie să ținem seama că referirea la tradițiile artei populare se face în Uniunea Sovietică, unde se știe că pe unele teritorii ale părții ei europene, aceste tradiții au dispărut încă în timpul Rusiei țariste, ele păstrîndu-se cu precădere în Ucraina vestică, Caucaz și Asia centrală, precum și în unele regiuni autonome din Siberia.

În judecarea situației de la noi din țară, trebuie să pornim de la două împrejurări fundamentale: prima este aceea a persistenței pînă în epoca noastră a unei puternice tradiții de artă populară în mai toate regiunile țării; a doua este legată de constatarea unui proces rapid de transformare a acestei tradiții.

Nu vom încerca să ilustrăm afirmația persistenței artei populare, prin enumerarea regiunilor și zonelor etnografice sau a genurilor de artă ale căror produse reprezentative au astăzi o faimă mondială. Vom sublinia însă altceva, anume că arta noastră populară constituie una din dovezile strălucite privind justețea teoriei celor două culturi. Arta populară este prezentă în toate domeniile culturii materiale și spirituale ale poporului romîn. Rod al unei tradiții care s-a bucurat de continuitate și stabilitate pe întreg teritoriul locuit de poporul nostru în permanență din cele mai vechi timpuri, arta populară romînească se caracterizează prin aceea că împodobește toate obiectele necesare vieții de fiecare zi. Socotim că nu există categorie de obiecte, de la unelte pînă la casă și de la obiecte de uz casnic pînă la îmbrăcăminte, în care sensibilitatea și capacitatea artistic creatoare a poporului nostru să nu se fi manifestat. Arta populară este parte integrantă a unei culturi originale și puternice, impresionantă prin unitatea stilului ei. Ea nu este produsul acelor « bunuri culturale scufundate », formulă prin care teoreticienii burghezi înțelegeau arta populară ca o colecție de « treceri întîrziate » din arta claselor dominante în arta poporului. Aceasta nu înseamnă că negăm legăturile și influențele exercitate în cursul istoriei de mediul urban de pildă, dar socotim că pe de o parte aceste legături au fost reciproce și că pătrunderi au avut loc în amîndouă sensurile, iar pe de altă parte că împrumuturile care se vor fi întîmplat au fost topite și înglobate în arta populară potrivit normelor ei stilistice. Fiind prezentă, fiind parte a culturii și vieții poporului, arta populară răspunde în fond acelor cerințe teoretice și practice care caracterizează arta decorativă și aplicată modernă. Dar ea răspunde unor nevoi legate de stadii de dezvoltare economică, socială și culturală depășite astăzi. Astfel în însuși fenomenul persistenței ei găsim germenii necesităților de transformare. Arta populară în formele tradiționale pe care le cunoaștem mai trăiește,

---

[1] M. Kagan, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dar este nevoită pe fiece zi să se adapteze transformărilor revoluţionare survenite în viaţa poporului. Ea se schimbă o dată cu schimbarea condiţiilor de viaţă, reflectînd situaţiile şi faptele noi.

Arta populară a cunoscut întotdeauna o dezvoltare istorică, dar astăzi transformările au loc în condiţiile unui progres tehnic al cărui ritm rapid necunoscut orînduirilor precedente, nu mai permite o adaptare lentă, în timp, ci impune uneori, dispariţia acelor manifestări de artă populară care-şi pierd suportul, care nu-şi mai găsesc locul potrivit într-o societate în care organizarea economică şi viaţa socială sînt din temelii, altele. Exemple sînt multe: plutaşii de pe Bistriţa au îmbrăcat mantalele de cauciuc cenuşii şi practice, pescarii din Deltă au schimbat cămăşile în culori înfocate cu salopetele comode, iar Pădurenii mineri la Ghelar au înlocuit portul lor vechi cu costumul pentru lucru. Poate că pentru unii cercetători de artă populară şi pentru etnografi, e un prilej de oarecare nemărturisită tristeţe. La o privire mai adîncă însă, se poate vedea că schimbările erau şi sînt necesare şi că ele se traduc în fond printr-o îmbogăţire a vieţii oamenilor pe alte planuri, mai importante şi esenţiale pe scara progresului general. După cum nu avem de ce să deplîngem nici dispariţia foarte interesantelor bordeie, din punct de vedere etnografic, din sudul Olteniei, a steampurilor săracilor căutători de aur moţi sau a din ce în ce mai rarelor oloiniţe cu « berbeci ». Să înregistrăm şi să studiem aceste documente ale culturii materiale şi a ingeniozităţii tehnice a poporului şi să consemnăm în acelaşi timp că dispărînd, ele fac loc unor construcţii mai bune şi unei tehnici avansate.

Fig. 1. — Chiup mare lucrat în tradiţia centrului de ceramică de la Curtea de Argeş, cu temă actuală, prezentat la expoziţia Casei centrale a creaţiei populare din 1954.

Transformările în viaţa poporului nostru vor avea loc pe o scară tot mai largă şi într-un ritm tot mai viu. Tocmai de aceea sîntem datori să studiem şi să preluăm tot ce este sănătos şi progresist în tradiţiile de artă populară. Nu cred să greşesc oferind viziunea unui alt peisaj « rural »: în locul satelor de azi, în care mai sînt case acoperite cu stuf, paie sau şindrilă, cu gospodării individuale cu acareturi mărunte, cu uliţe întortochiate, cu cumpene de fîntîni, vor apărea, e sigur, mici orăşele asfaltate, electrificate şi sistematizate, cu locuinţe în blocuri, cu magazine şi birouri, în care vor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trăi muncitori salariaţi lucrînd în industria agriculturii. Imaginea nu este un produs al fanteziei poetice; lucrul acesta s-a întîmplat şi se întîmplă în alte părţi ale lumii. Dar în timp ce acolo transformările petrecute în condiţiile capitalismului au loc la voia întîmplării, fără nici o preocupare de sistematizare şi cu atît mai puţin de păstrare a elementelor tradiţionale valoroase, la noi în epoca construirii socialismului, aceste schimbări se petrec în mod planificat, organizat, cu grijă pentru tot ce merită să fie păstrat ca tradiţie artistică, avînd în faţă exemplul Uniunii Sovietice unde se trece la reunirea colhozurilor şi la construirea unor centre agricole moderne.

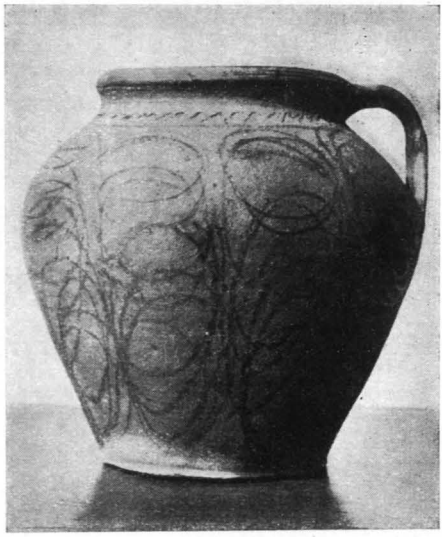


Fig. 2. — Vas de ceramică neagră lucrat la Marginea, regiunea Suceava, prezentat la expoziţia Casei centrale a creaţiei populare din 1956.

Treptat, treptat, vor dispărea furcile de tors şi sucalele, tronurile de zestre şi conciurile cu coarne. Dar vor rămîne crestăturile de pe furci, decorul incizat de pe lăzi şi motivele cusăturilor de pe conci. Va rămîne subtilitatea ornamentului geometric stilizat şi rafinamentul coloritului, va rămîne arta compoziţiei decorului şi a amenajării interiorului, va rămîne simţul sigur al proporţiilor arhitectonice şi al ritmului constructiv, va rămîne întreaga sensibilitate şi capacitate de mînuire a tehnicii artistice, gustul pentru frumos al poporului nostru. Spiritul creator al poporului se va desfăşura şi se va aplica în continuare pe alte obiecte, pe alte materii prime, întrebuinţînd alte tehnici, dar va rămîne acelaşi în trăsăturile sale fundamentale, putînd fi recunoscut cu uşurinţă în concertul viitoarei omeniri.

Dar această transformare şi preluare a tradiţiilor de artă populară şi integrarea lor în viaţa nouă a societăţii socialiste, trebuie îndrumată de pe baze ştiinţifice în vederea atingerii unor obiective bine delimitate.

Problematica acestei îndrumări este complexă în stadiul actual şi ne pare că implică situaţii care adaugă esteticului, semnificaţii mult mai largi în domeniul culturii. Într-adevăr modalităţile de folosire a tradiţiilor de artă populară pornesc de la urmărirea şi cercetarea formelor actuale de dezvoltare a lor în mediul rural în condiţiile colectivizării progresive a agriculturii pînă la formele de organizare a creatorilor în mişcarea artistică de amatori pusă sub egida Caselor de creaţie populară, continuă cu formele purtînd o puternică amprentă economică dezvoltate în cadrul cooperaţiei meşteşugăreşti şi în cel al departamentelor industriale de stat şi se termină cu preluarea şi transpunerea artistică a tradiţiei populare de către artiştii plastici. Simpla enumerare a acestor sectoare diverse impune ideea că folosirea tradiţiilor artei populare nu poate fi tratată în bloc şi că, dimpotrivă, specificul fiecăruia din aceste sectoare necesită o tratare teoretică şi practică diferenţiată. Se pot stabili, în mare, trei trepte a ceea ce am numit « preluare gradată » a tradiţiilor de artă populară.

Prima treaptă şi cea mai largă este cea prilejuită de folosirea tradiţiilor artei populare în domeniul mişcării artistice de amatori unde se poate merge,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în unele cazuri, pînă la reproducerea obiectelor de artă populară tradiţională. Aceste cazuri sînt determinate de faptul că în diferite regiuni ale ţării, o serie de obiecte de artă populară au încă o utilizare deplină în viaţa oamenilor. În regiunile în care purtatul costumului popular și îndeletnicirile tehnice legate de realizarea lui, de pildă, constituie o practică relativ generalizată, mișcarea artistică de amatori are sarcina de a propune ca teme și de a încuraja o producţie artistică inspirată nemijlocit din realitatea înconjurătoare. La fel se pune problema și pentru alte domenii ale artei populare, prezente încă în viaţa poporului, ca ceramica, sculptura în lemn, lucratul instrumentelor muzicale, ţesutul ș.a.m.d. Sarcina caselor de creaţie populară nu va consta însă numai din îndemnul de a continua pur și simplu fără schimbare vechea creaţie artistică populară, ci din efortul de a face o selecţie și de a imprima treptat apariţia elementului nou în forme a căror precizare o vom face mai jos. În acest mod mișcarea artistică de amatori va contribui la cunoașterea și la creșterea tezaurului tradiţional al artei populare. Bineînţeles că paralel cu aceasta, mișcarea artistică de amatori va promova crearea unor obiecte care prin caracterul lor se vor lega de domeniul artei decorative și aplicate, exprimînd necesităţi de viaţă diferite decît cele ce au stat la baza artei populare tradiţionale.

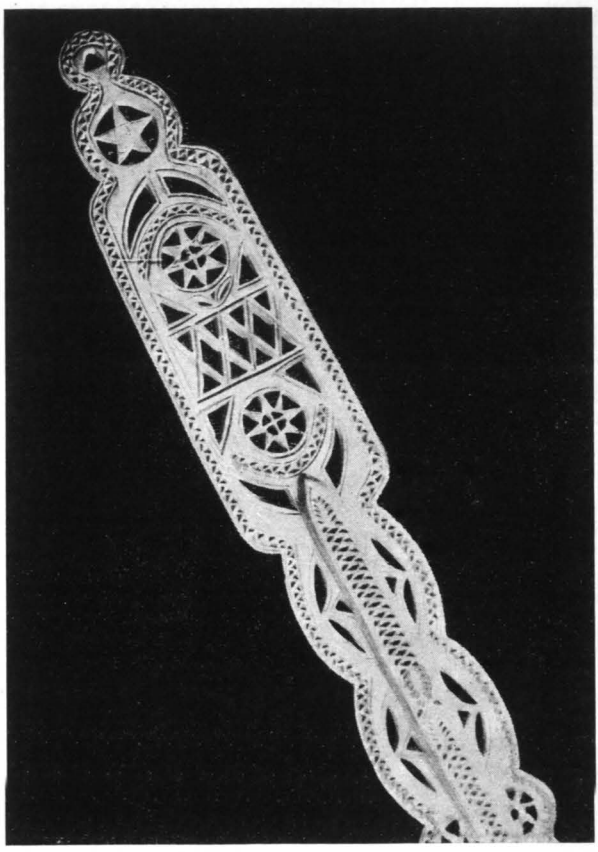


Fig. 3. — Furcă de tors din regiunea Hunedoara; se observă elementul nou reprezentat prin steaua în cinci colţuri, integrat armonios în ansamblul decorului cioplit în lemn.

Pe o a doua treaptă se află situate activităţile în care este prezent în mare măsură factorul economic, adică cele ale cooperativelor meșteșugărești și ale industriei bunurilor de larg consum, în care domeniul artei populare se restrînge, în sensul că se va pune accentul nu pe reproducerea aidoma de obiecte de artă populară (decît în cazul special al confecţionării de către UCECOM [1] a costumelor destinate echipelor de dansuri care trebuie să respecte autenticitatea), ci pe inspiraţia și pe adaptarea principiilor ornamentale ale artei populare în obiecte răspunzînd nevoilor de viaţă moderne. Copierea unor obiecte cum ar fi furcile de tors de pildă, ar fi absurdă, întrucît nimeni nu le-ar cumpăra. Cîmpul de aplicare al acestui domeniu de activitate practică, economică, este imens, iar rolul lui în înfrumuseţarea vieţii zilnice a oameni-

[1] Uniunea centrală a cooperativelor meșteșugărești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor muncii este covîrșitor. De aci și atenția acordată vastelor perspective ale artelor aplicate industriale în U.R.S.S. și datoria de a le acorda și noi o atenție asemănătoare. Selecția materialelor de artă populară și prelucrarea lor ar cădea în sarcina unor birouri speciale de proiectare, în care cunoașterea artei populare trebuie să se îmbine cu tehnica cea mai avansată. Cînd ne gîndim

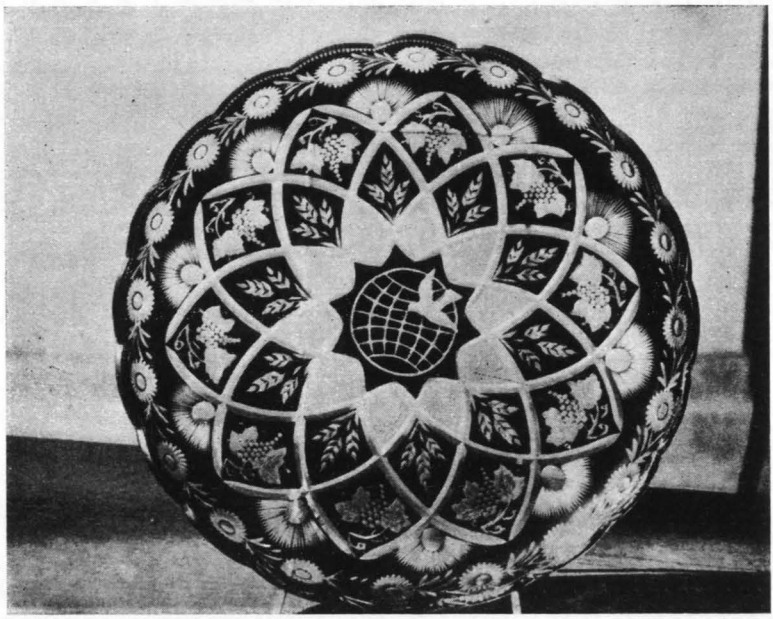


Fig. 4. — Farfurie de cristal șlefuit lucrată de artiști amatori de la fabrica de sticlă din Mediaș.

la activitatea economică în care să fie înglobate obiecte cu specific de artă populară, nu o facem numai de pe poziția unui doritor de a vedea mărite șansele de propagandă ale artei populare, ci și dintr-un punct de vedere economic, adică al realizării unor produse superioare al căror aspect atrăgător să le facă dorite de masa cumpărătorilor, mărind în acest fel rentabilitatea întreprinderilor respective. Sarcina nu este ușoară și comportă studii prealabile precum și o parte apreciabilă de spirit creator.

În sfîrșit, cea de-a treia treaptă va fi realizată în domeniul artei decorative propriu-zise de către artiștii noștri plastici. Dacă în ce privește cîmpul de folosire se poate vorbi aici de o restrîngere și mai mare, în schimb exigențele se măresc în sensul adîncirii înțelegerii, a extragerii celor mai subtile esențe ale artei populare. Nici vorbă nu poate fi în arta decorativă de copierea unor obiecte de artă populară, oricît de reușite ar fi acestea, și sîntem tentați de a da aici exemplul strălucit al scoarțelor romînești, al formelor perfecte ale ceramicii negre moldovenești sau ale celei roșii oltenești și bihorene, al stîlpilor de case crestați din Gorj de la care a pornit Brâncuși. Și asemenea culmi ale creației ar trebui să le atingă artiștii activînd în domeniul artei decorative. Principiile ornamenticii populare, spiritul ei, măsura și rafinamentul trebuie preluate și transpuse în opere care să fie moderne și care să constituie ceea ce se cheamă o «creație» și care să poată fi recunoscute ca

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aparţinînd poporului şi epocii noastre. Exigenţele sînt mari, dar sînt pe măsura posibilităţilor acordate artiştilor de către regimul nostru democrat-popular.

Fiecare din modalităţile preluării gradate a tradiţiilor de artă populară are probleme specifice, teoretice şi practice, a căror adîncire va trebui să

Fig. 5. — Detaliu de ştergar din regiunea Stalin.

constituie o preocupare atît pentru cercetătorii de artă populară cît şi pentru cei ce muncesc în domeniile respective. Există însă şi o serie de probleme generale a căror discutare poate ajuta la asigurarea unei orientări juste a fiecăreia din activităţile enumerate. Vom încerca să prezentăm, pe scurt, aceste probleme pe care le socotim de bază.

O chestiune preliminară este cea a clasificării şi a terminologiei întrebuinţate în domeniul artei decorative. În ultimii ani, critica de artă sovietică

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a dezbătut pe larg aceste probleme în a căror expunere amănunţită nu vom intra, fiind de acord cu o serie de cercetători sovietici care consideră că în această direcţie s-a făcut exces de teoretizări artificiale şi de discuţii abstracte. Realitatea artistică este continuă, trecerile sînt infinite şi uneori greu de sezisat. S-a spus de pildă că bijuteriile fac parte din domeniul artei decorative pentru că

Fig. 6. — Căuce de lemn de felul celor obişnuite în Pădureni şi în nordul Moldovei, lucrate de artişti amatori din regiunea Ploieşti.

nu au nici o utilitate practică şi s-a răspuns că, dimpotrivă, fac parte din domeniul artei aplicate întrucît broşa de pildă, sau agrafa, serveşte la fixarea faldurilor îmbrăcămintei, iar cerceii au avut iniţial rol de recunoaştere sau o funcţie magică. Pe de altă parte nu se poate susţine nici distincţia întemeiată pe prezenţa sau absenţa decorului, întrucît un vas poate face parte din domeniul artei decorative fără să fie de loc împodobit cu ornamente. Uneori, unul şi acelaşi obiect poate fi considerat ca făcînd parte din amîndouă domeniile. Canceele, de pildă, sînt obiecte de artă aplicată sau de artă decorativă? Fără îndoială că ele au servit şi pot servi ca vase de băut, deci fac parte din arta aplicată. Dar cunoaştem atîtea cazuri, formînd azi regulă, în care canceele nu au mai fost coborîte de pe blidare şi de pe cuierele lungi de zeci de ani, rămînînd puse acolo « de frumuseţe » şi avînd deci un rol pur decorativ.

Credem că poziţia justă este cea a recunoaşterii necesităţii de a clasifica obiectele pentru raţiuni de ordin practic care să ne înlesnească înţelegerea calităţilor ce se cer diferitelor categorii de obiecte destinate a împlini nevoi concrete. Socotim că împărţirea cea mai limpede este cea care porneşte de la considerarea tuturor obiectelor ce înconjură pe om în viaţa lui de toate zilele şi care pot fi clasificate în:

1. obiecte de uz cotidian fără valoare artistică şi care ies prin urmare din sfera preocupărilor noastre;

2. obiecte în care utilul se echilibrează cu frumosul în proporţii diferite, determinînd împărţirea lor în obiecte de artă aplicată şi obiecte de artă decorativă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Greutatea teoretică a stabilirii unor distincţii precise a făcut pe unii autori sovietici să adopte termenul de «arte decorative aplicate» ceea ce nu face, credem, decît să mărească dificultăţile înţelegerii. Aceste dificultăţi au rădăcinile într-o situaţie care a fost just observată de unul din cercetătorii sovietici şi anume sfera deosebit de vastă a ramurilor artei decorative aplicate

Fig. 7. — Costum femeiesc lucrat în regiunea Piteşti.

precum şi diversitatea obiectelor care fac parte din această artă. Trebuie să se renunţe la teoretizări ambiţionînd să îmbrăţişeze toate domeniile artei decorative aplicate, pentru că nu este posibil ca teze valabile pentru mobilier sau îmbrăcăminte să fie extinse în domeniul bijuteriilor sau ceramicii. Considerăm justă această poziţie a lui Voronov precum şi recomandarea lui că « trebuie să se acorde o atenţie mai mare elaborării de teze teoretice concrete

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru anumite ramuri sau grupuri de ramuri înrudite ale artei decorative aplicate »[1].

În lumina acestei situații în expunerea noastră vom folosi termenii de « artă decorativă » și « artă aplicată » ca desemnînd două aspecte diferite ale unui vast domeniu al realității artistice.

Fig. 8. — Costume din țara Oașului lucrate în regiunea Baia Mare.

Pentru aceleași rațiuni de ordin practic, vom prezenta raporturile dintre arta populară și arta decorativă și arta aplicată. Strînsa legătură dintre arta populară și arta decorativă și arta aplicată este determinată de o serie de caracteristici comune.

---

[1] N. Voronov, *Cîteva probleme ale specificului artei aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1956, nr. 6, p. 55

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima și cea mai importantă notă comună care caracterizează în aceeași măsură arta populară și arta decorativă și arta aplicată este cea care decurge din aplicarea unui principiu fundamental, acela al îmbinării frumosului cu utilul. Acest principiu exprimă faptul cunoscut că cu greu se poate găsi în arta populară vreun obiect care să nu îndeplinească o funcţie determinată

Fig. 9. — Ploscă de lemn, lingură și fluer lucrate de artiști amatori din regiunile Pitești și București.

în viaţa de toate zilele a poporului și că în genere nu poate fi socotit obiect de artă decorativă și aplicată obiectul care nu-și găsește utilitate. De aci decurge marea importanţă socială a acestor ramuri de artă. Sfera artistică este mult depășită în sensul că genurile artei populare și ale artei decorative și aplicate contribuie la înfrumuseţarea tuturor aspectelor de viaţă, atît a celor legate de individ și de gospodăria proprie, cît și a celor legate de viaţa

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

socială a întreprinderilor și instituțiilor și de viața obștească în genere. Dar pe lîngă că arta decorativă și aplicată contribuie la ridicarea calitativă a nivelului de trai, ele au importante funcții ideologice și emoționale, întrucît se poate spune că aspectul estetic al obiectelor care ne înconjură în viața de toate zilele și de sub influența cărora nu ne putem sustrage, educă latura este-

Fig. 10. — Costum din țara Bihariei lucrat în regiunea Oradea.

tică a oamenilor într-o măsură cel puțin tot atît de mare ca operele de pictură și sculptură a căror acțiune se exercită intermitent și în condiții care se cer create și nu sînt date nemijlocit.

Din principiul îmbinării frumosului cu utilul decurge consecința că nu este deajuns ca un obiect oarecare să fie frumos împodobit, ci el trebuie să fie făcut în așa fel încît să răspundă necesității pentru care a fost creat. Cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

alte cuvinte, artistul trebuie să ia în considerație nu numai forma și decorul, ci el trebuie să țină seama și de destinația obiectului precum și de materialul și de tehnica cea mai corespunzătoare scopului pentru care a fost creat obiectul. De aceea nu vor putea fi considerate obiecte de artă decorativă și aplicată vase de ceramică a căror formă sau smălțuire imperfectă nu asigură păstrarea

Fig. 11. — Pieptar specific zonei Tg. Neamț lucrat de meșter cojocar din regiunea Bacău.

unui lichid, farfurii de lemn sculptat care nu servesc la nimic sau vase de sticlă alcătuind servicii de băut dar ale căror margini sînt atît de tăioase din pricina căutării vreunui efect « modern » încît devin periculoase. Cel mai strălucit exemplu de aplicare consecventă a acestui principiu al îmbinării frumosului cu utilul îl dă arta populară în care fiecare obiect, desăvîrșit ca expresie artistică, răspunde perfect unui anume scop practic.

A doua notă comună care caracterizează atît arta populară cît și arta decorativă și aplicată este, ceea ce s-a numit de către cercetătorii sovietici, cu o formulare concisă, caracterul sintetic al operelor de artă populară și artă decorativă și aplicată. Acest caracter sintetic este înțeles în două sensuri, dintre care primul, cel legat de distincția dintre arta de șevalet și arta decorativă și aplicată, este supus unei vii controverse. Una dintre poziții, cea exprimată între alții de Saltîkov, susține că în timp ce operele zise de șevalet (pictură,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sculptură, grafică) reprezintă întotdeauna un unic gen de creaţie artistică, « operele de artă decorativă, chiar cele mai neînsemnate, ca dimensiuni, îmbină totdeauna diferite forme de creaţie artistică. Chiar în obiectele cele mai simple, executate din lemn sau din piatră, artistul se loveşte de necesitatea de a armoniza textura materialului, care joacă rol de ornament natural, cu forma obiectului. În cazurile cînd obiectul este împodobit cu un desen, o pictură, un basorelief cu detalii sculpturale şi arhitectonice, natura sintetică a artei decorative aplicate apare destul de limpede » [1]. Poziţia opusă reprezentată de pildă de Temerin spune dimpotrivă: « Ideea sintetismului este greşită. În fond artele plastice sînt subordonate celor decorative în cazul obiectelor reuşite; cînd nu sînt subordonate, obiectele sînt nereuşite. Scenele, temele, sînt subordonate destinaţiei şi formei obiectului, proprietăţilor materialului din care acesta este executat şi particularităţilor tehnice de execuţie » [2]. Caracterul sintetic al operelor de artă populară şi de artă decorativă şi artă aplicată nu poate fi negat cu totul, dar el apare în lumină mai ales în cel de-al doilea înţeles al acestei formulări. Acest al doilea sens este legat de împrejurarea că obiectele de artă populară şi de artă decorativă şi aplicată alcătuiesc ansambluri sub formă de interioare şi servicii sau garnituri de obiecte servind unui anume scop. Cele mai reuşite exemple de interioare se întîlnesc în arta populară, unde aranjamentul încăperilor este rezultatul unei îndelungi practici, transmise din generaţie în generaţie, lucru ce a condus la formarea unor ansambluri organice în care fiecare obiect are un loc bine precizat, în care calităţile estetice ale obiectului sînt puse în deplină valoare. Problema interioarelor este importantă nu numai prin aspectul ei artistic, ci şi din punct de vedere social, datorită faptului că ele alcătuiesc mediul în care-şi desfăşoară activitatea oamenii muncii. Acest mediu trebuie să fie plăcut, să aibă calităţi de comoditate şi în acelaşi timp să fie reconfortant.

A treia notă comună caracteristică artei populare şi artei decorative şi aplicate este legătura strînsă între destinaţia, forma, materialul şi decorul obiectului. Frumuseţea unui obiect uzual nu constă doar în ornamentele ce-l împodobesc, ci atenţie trebuie acordată cel puţin în aceeaşi măsură formei şi materialului din care este executat obiectul. Aceasta este o părere unanim admisă: « Adevărul este că în arta aplicată elementul artistic nu trebuie « aplicat », ci trebuie să se îmbine organic cu o formă tehnic-constructivă utilă şi comodă. . . . În obiectele de artă aplicată, valoarea artistică şi cea practică, frumuseţea şi caracterul utilitar trebuie să constituie un singur tot, să se contopească şi să se echilibreze perfect » [3]. Această frumuseţe a obiectului care să îmbrăţişeze şi forma şi materialul şi nu numai ornamentaţia, este necesară oricărui obiect şi este o condiţie a tuturor operelor de artă populară şi artă decorativă şi aplicată. Nu se poate sublinia îndeajuns importanţa în arta populară şi în arta decorativă şi aplicată, a destinaţiei, a scopului practic al obiectului. În legătură cu aceasta trebuie subliniat că nici forma şi nici ornamentul nu capătă niciodată o importanţă de sine stătătoare. Amîndouă aceste elemente, alături de materialul care trebuie să fie de asemenea cît mai adecvat, sînt subordonate destinaţiei obiectului. Aici trebuie să fie amintită de asemenea şi practica greşită a transpunerii unui decor de pe un

---

[1] A. Saltîkov, *Problemele dezvoltării artei decorative aplicate*, în *Iskusstvo*, 1955, nr. 2, p. 30.

[2] S. Temerin, *Problemele artei decorative aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1957, nr. 1, p. 59.

[3] N. Voronov, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

material pe altul. Dacă nu se respectă condiţiile enumerate mai sus se ajunge la crearea de obiecte formaliste şi estetizante. Or, se ştie că arta populară se distinge tocmai prin aceea că ei îi este străin formalismul şi estetismul rupt de practică. Obiectele de artă populară şi de artă decorativă şi aplicată sînt verificate de gustul artistic sigur al poporului, care va respinge obiectele

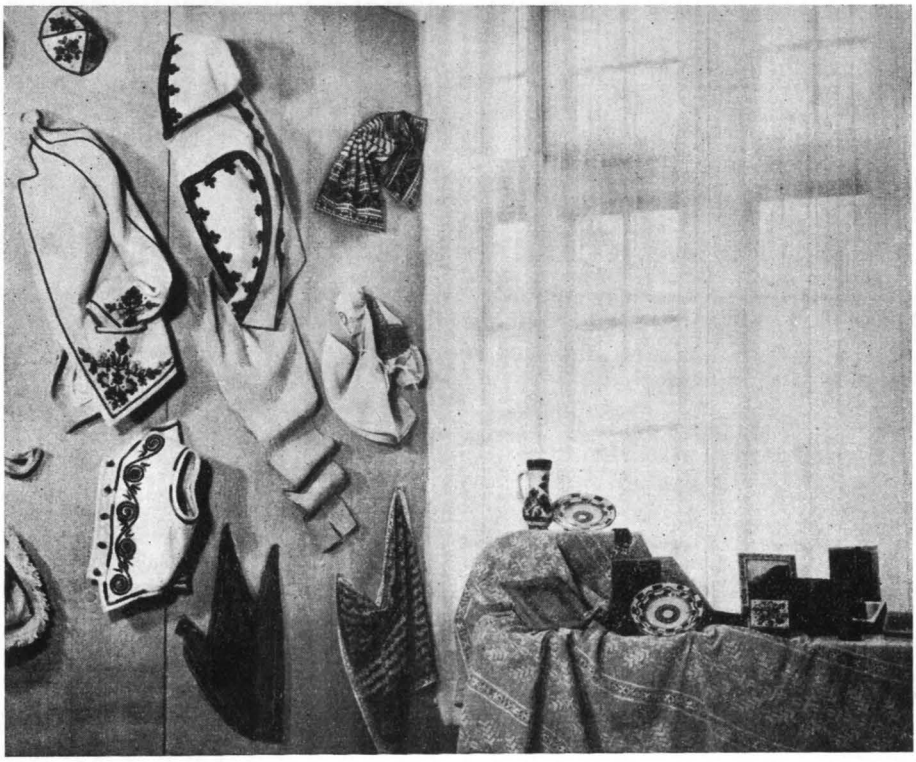


Fig. 12. — Un colţ al expoziţiei Casei centrale a creaţiei populare din 1953 cu piese de îmbrăcăminte modernă împodobite cu motive de inspiraţie populară.

în care forma artistică nu este armonizată cu scopul practic. Cele mai bune opere de artă populară au trecut prin mîinile meşterilor aparţinînd unui lung şir de generaţii, care au ales, au completat şi perfecţionat ceea ce fusese creat de înaintaşii lor.

Îmbinarea frumosului cu utilul, caracterul sintetic în sensul pe care l-am subliniat şi legătura organică între forma, materialul, decorul şi destinaţia obiectelor, constituie cele trei însuşiri esenţiale comune artei populare şi artei decorative şi aplicate.

Pe lîngă aceste însuşiri comune există însă şi unele note deosebitoare.

Este greu de trasat o limită precisă între cele două ramuri atît de înrudite ale artei populare şi ale artei decorative şi aplicate. Totuşi sînt unele distincţii al căror caracter este destul de accentuat pentru a le deosebi.

Arta populară s-a născut şi a crescut în anumite condiţii social-economice care au stat la baza dezvoltării poporului nostru în cursul unei lungi perioade istorice. Obiectele de artă populară au răspuns nevoilor materiale şi spirituale ale vieţii unor oameni ale căror principale îndeletniciri au fost multă vreme legate de cultura pămîntului şi creşterea vitelor. Aceste ocupaţii de bază

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au fost practicate multe veacuri la rînd, continuîndu-se pînă astăzi. Transformările tehnice și ale mentalității legate de aceasta au fost încete în cursul orînduirilor trecute, iar obiectele de artă populară reflectă această situație, fiind toate executate numai în materiale care se aflau la îndemînă și lucrate cu unelte rudimentare. Legate deci de un anumit mediu social, obiectele

Fig. 13. — Artistă populară din țara Oașului lucrînd la războiul de țesut.

de artă populară oglindesc acest mediu atît prin nevoile la care sînt chemate să răspundă cît și prin tehnica în care sînt executate.

Obiectele de artă decorativă și artă aplicată oglindesc realități mult mai cuprinzătoare, ele au un cîmp de răspîndire mult mai extins și sînt legate de transformările puternice care au avut loc în viața poporului nostru. Ritmul acestor transformări, oglindind marile prefaceri sociale ca urmare a dezvoltării industriei, este rapid, și el a impus pătrunderea unor materiale noi și a unor procedee tehnologice noi în făurirea obiectelor de artă decorativă și artă aplicată. Aceste schimbări sînt legate astăzi de avîntul uriaș pe care industrializarea și electrificarea țării și transformarea socialistă a agriculturii l-au imprimat întregii vieți a poporului nostru. Obiectele de artă decorativă și aplicată răspund astfel unor necesități materiale și spirituale mult mai variate. Ridicarea nivelului de trai al oamenilor muncii de la orașe și sate, dezvoltarea gustului artistic, practicarea artei în proporții de masă, sînt condiții esențiale care impun creșterea rapidă, calitativă și cantitativă, a artei decorative și aplicate. Cerințele estetice mereu crescînde ale oamenilor muncii au determinat transformări mari și în modul de producție și desfacere a obiectelor de artă. Domeniul artei decorative și aplicate s-a extins

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

considerabil, caracterizîndu-se prin apariţia unei serii de elemente noi pe care le vom trece pe scurt în revistă.

Lărgirea bazei de producţie prin apariţia unor industrii noi, necunoscute altă dată în ţara noastră, utilizînd materii prime diferite, prelucrate pe baza unei tehnici avansate, a pus la îndemîna oamenilor muncii cunoştinţe noi.

Fig. 14. — Un colţ al expoziţiei organizate de Casa centrală a creaţiei populare în 1953.

În arta decorativă şi aplicată se întrebuinţează metale şi aliaje necunoscute înainte, iar materiile plastice au deschis alte orizonturi nebănuite. Cunoaşterea unor procese tehnologice complexe, mînuirea de unelte perfecţionate, au determinat o creştere nemăsurată a experienţei şi a deschis largi perspective imaginaţiei creatoare a oamenilor muncii şi a artiştilor. Astăzi a fost depăşit de mult stadiul în care arta populară se limita la prelucrarea artistică a lemnului, cînepii, lînii şi lutului.

În arta decorativă şi arta aplicată au apărut genuri noi, iar cele vechi au căpătat aspecte corespunzătoare noilor condiţii de viaţă. Din acest punct de vedere sînt de asemenea o serie de deosebiri între arta populară şi arta decorativă şi aplicată. Astfel vechea ceramică a meşterilor olari, lucrată cu mijloace tehnice reduse, este înlocuită de ceramica fină realizată într-o tehnică avansată. A apărut şi se dezvoltă necontenit arta turnatului şi şlefuitului sticlei şi cristalului cu ajutorul cărora se creează obiecte necunoscute artei populare din trecut. Lucrul în piele, limitat în arta populară la confecţionarea cojoacelor şi chimirelor, a luat o mare extindere răspunzînd unor necesităţi de viaţă cu totul noi care cer să se execute obiecte ca albume, mape, scoarţe de cărţi, cutii etc. Însuşi procesul tehnologic al prelucrării pielii s-a tran-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sformat radical, produsele de pielărie în arta decorativă și aplicată fiind de o mare fineţe și rezistenţă în același timp. În domeniul textilelor schimbările nu au fost mai puţin importante. Pe lîngă perfecţionarea metodelor de ţesut, au apărut și tehnici noi, iar în decoraţia textilelor se întrebuinţează procedee noi, cum ar fi de pildă imprimatul. În arta lemnului, pe lîngă introducerea

Fig. 15. — Aspect din expoziţia organizată de Casa centrală a creaţiei populare în 1954.

unor tehnici noi, cum ar fi traforajul, intarsio-ul și pirogravura perfecţionată, au apărut produse noi răspunzînd necesităţilor de viaţă actuale: casete, coperţi de albume, cutii de șah.

În sfîrșit în arta decorativă și aplicată s-a trecut de la formele de producţie individuală și cea a centrelor de meșteșugari specializate, la formele de producţie superioare ale cooperativelor și întreprinderilor industriale de stat. Producţia organizată a dus la o circulaţie mai mare și la o lărgire a răspîndirii obiectelor de artă decorativă și aplicată atît pe piaţa internă cît și pe cea externă care în ultimii ani solicită cantităţi din ce în ce mai mari de produse cu specific romînesc.

Extinderea domeniului artei decorative și aplicate și transformările petrecute au avut ca rezultat, de multe ori, crearea unor obiecte de un nivel artistic scăzut. Aceasta s-a datorit, cu deosebire în anii dintre cele două războaie, pătrunderii în arta noastră decorativă și aplicată a unor curente și tendinţe decadente, expresie a unor mentalităţi învechite. Ele apăreau în arta noastră ca produse străine, rupte complet de problemele vieţii și de înţelegerea noastră artistică. Chiar atunci cînd se pretindea că se pornește de la arta populară, rezultatele erau inferioare pentru că ceea ce se crea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu era o dezvoltare a artei populare, ci o imitare sterilă sau o deformare a ei.

Astăzi sînt realizate condițiile pentru o dezvoltare tot mai mare a artei decorative și aplicate. Această dezvoltare își are temeiul în înțelegerea justă a două împrejurări fundamentale: necesitatea preluării critice a bogatei tradiții populare și legătura cu actualitatea.

Problema moștenirii artistice este o problemă de bază a creației noi. Se știe că o cultură nouă, socialistă, poate fi formată numai dacă se folosesc cu pricepere cele mai bune realizări ale trecutului. Păstrarea tradițiilor creației populare, folosirea lor în raport cu cerințele vremii noastre, constituie baza dezvoltării viitoare a artei decorative și aplicate. Exemplul Uniunii Sovietice este și în această privință grăitor: «Se acordă tot mai multă atenție păstrării și dezvoltării meșteșugurilor artistice populare. Se constată o mai mare varietate a produselor industriei artistice de stat. În republicile unionale apar trăsături specifice naționale și se cultivă anume genuri de artă aplicată. Se iau măsuri ca pretutindeni să se dezvolte ceramica, sticlăria, obiectele cioplite în lemn, țesătoria, plastica mică. Preocuparea este ca maeștrii bătrîni să împărtășească din experiența lor, tineretului» [1]. Cele mai bune realizări ale artei decorative și aplicate sînt cele care se sprijină pe creația artiștilor populari din trecut. Valoarea acestei creații stă pe de o parte în caracterul individual al fiecărui obiect în care se simte pecetea sensibilității și a măestriei meșterului popular, iar pe de altă parte în reflectarea unui bogat conținut social exprimînd îndelungata tradiție tehnică a grupului respectiv. În unele cazuri, obiectele și decorul lor sînt preluate cu ușurință. Alteori însă nu este așa de ușor să se folosească realizările trecutului, oglindind altă viață, altă tehnică, altă ideologie. De aceea prelucrarea moștenirii artistice este necesară deseori. Uneori formele obiectelor, materialul sau tehnica de execuție se dovedesc a fi învechite și trebuie schimbate. Dar o dată cu ele se va schimba neapărat și decorul. Alteori devin nepotrivite motivele ornamentale, compoziția. Este însă important să se știe că esențial nu este să se folosească în mod izolat elemente ale creației populare tradiționale, fie formă, tehnică sau motiv, ci trebuie să se ajungă la însușirea principiilor generale ale acestei creații. Altfel, un motiv de veche tradiție luat și transpus pe un obiect lucrat într-o tehnică nouă, riscă să pară căutat. Aceasta înseamnă că valorificarea moștenirii artistice nu se poate face fără o cunoaștere profundă a condițiilor în care s-a dezvoltat arta populară în trecut și a celor specifice vremurilor noastre.

Moștenirea artistică a trecutului nu va căpăta însă viață decît dacă va fi legată de nevoile și aspirațiile prezentului. Posibilitatea dezvoltării rapide și puternice a artei decorative și aplicate este în funcție de realizarea unei legături strînse a artiștilor decoratori cu actualitatea. Deosebita atenție pe care trebuie să o acorde arta decorativă și aplicată problemelor actuale este necesar să se exprime în caracterul obiectelor produse, în conținutul și modul de tratare al ornamentației, în tehnica execuției, în înțelegerea formei și destinației obiectului. Cu alte cuvinte, legarea de actualitate nu înseamnă aplicarea mecanică a unor embleme sau lozinci pe orice obiect de artă decorativă și aplicată, ci înseamnă crearea unor obiecte care să corespundă noilor cerințe de viață ale poporului, lucrate în tehnici potrivite cu progresul general

---

[1] M. Alpatov, *Despre arta decorativă a zilelor noastre*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 5, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

realizat, și împodobite cu ornamente care să exprime o concepție sănătoasă a gustului artistic. De aci va decurge și conținutul nou al artei decorative și aplicate.

O problemă esențială a artei decorative și aplicate o constituie ornamentația. De natura ei și de felul în care este rezolvată se leagă și problema conținutului de idei precum și aceea a realismului socialist în arta decorativă și aplicată.

Una din discuțiile cele mai aprinse ce au avut loc în legătură cu ornamentația a fost aceea cu privire la justificarea prezenței decorului geometric și la natura sa realistă. Este complet greșită părerea că numai motivele vegetale și animale ar avea un caracter realist și că motivele geometrice ar constitui manifestări ale formalismului. Cu această logică s-ar eticheta în bloc ca formalistă întreaga artă populară, concluzie evident absurdă, dat fiind caracterul realist fundamental al întregii creații populare. Geometrizarea și stilizarea practicate de meșterii populari este impusă uneori de structura materiei prime, iar alteori reprezintă o acțiune creatoare conștientă a artiștilor care subordonează în acest mod decorul, formei obiectului. De aceea imaginile convenționale și stilizate ale păsărilor, animalelor și ale oamenilor, care apar deseori pe obiectele de artă populară și care pot să dea o impresie de nenatural în raport cu oglindirea realității, sînt perfect naturale și necesare din punctul de vedere al combinării decorului cu obiectul, al rolului lor de a pune în valoare forma și destinația obiectului. Abstractismul sau formalismul unui ornament în arta populară și în arta decorativă și aplicată se judecă dintr-un cu totul alt punct de vedere. Ornamentul nu are un caracter abstract atunci cînd motivul geometric sau stilizat se integrează organic în forma obiectului. Dimpotrivă, un ornament va putea fi considerat ca abstract atunci cînd motivele geometrice vor fi desprinse și vor tinde să se constituie ca o unitate autonomă.

Pentru a ocoli chipurile pericolul « formalismului », unii din artiștii decoratori, uitînd lecțiile verificate de o lungă tradiție a artei populare, încearcă să transpună pe obiecte de artă decorativă și aplicată imagini și procedee specifice artei de șevalet, crezînd în mod naiv că au rezolvat în acest mod și problema conținutului de idei a artei decorative și aplicate. Se știe însă că se pot stabili unele deosebiri clare între specificul plastic al artei de șevalet și cel al artei decorative și aplicate. Astfel în majoritatea artelor decorative și aplicate, în domeniul țesăturilor, al covoarelor, al lucrării obiectelor de metal, al sticlei etc., nu se poate realiza perspectiva de adîncime cu reprezentarea a mai multor planuri depărtate, însușire esențială a artelor de șevalet. Încercările care s-au făcut au dus la rezultate cu totul neartistice. Problema aceasta s-a pus cu acuitate și în Uniunea Sovietică și de aceea credem că este folositor să reproducem aceste rînduri:

« . . . Pe țesături, pe vesela de porțelan și pe alte obiecte de uz casnic au apărut imagini de sonde, macarale, tractoare, combine etc. Recidivele acestei practici dăunătoare se manifestă și în zilele noastre, e drept, nu într-o formă atît de grosolană. Ele se manifestă în faptul că în desenele țesăturilor, în pictura porțelanurilor, în miniatura pe lac, în ornamentele diferitelor obiecte de uz cotidian, se transpun în mod mecanic procedeele picturii de șevalet și, pe deasupra, în toate acestea se încearcă, de obicei, să se vadă realismul artelor aplicate. Caracterul greșit al acestei practici de creație este evident. Trebuie lichidate cît mai curînd concepțiile, uneori naive, cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

privire la realismul în artele aplicate și tendințele naturaliste care se mai manifestă încă »[1]. Conținutul de idei al artei decorative și aplicate trebuie căutat nu în copierea procedeelor artei de șevalet care ea singură poate să exprime ideile generale ale eroismului, umanismului sau binelui, ci în felul în care obiectele de artă decorativă și aplicată reușesc să exprime ideile simple și obișnuite, dar și ele importante, ale echilibrului dintre frumos și util, ale simplității și eleganței.

Datorită acestei deosebiri esențiale între cerințele ideologice și estetice pe care le satisface arta de șevalet și cele pe care le împlinește arta decorativă și aplicată, se poate mai lesne înțelege și rolul important pe care îl joacă în aceste din urmă arte, materialul și culoarea a căror prelucrare artistică trebuie să contribuie la obținerea efectului estetic maxim. Artistul decorator trebuie să știe să folosească cu iscusință desenul și culoarea naturală a materialului. Întrebuințarea frumuseții și expresivității materialului presupune o tehnică de prelucrare perfectă. În ceea ce privește folosirea însușirilor naturale ale materialului din care este făcut obiectul, se pot învăța multe lucruri studiind arta populară. Artiștii populari înțeleg profund specificul fiecărui material în parte și știu să folosească posibilitățile artistice ale acestuia. Această înțelegere a naturii intime a materialului precum și capacitatea de a lua din el tot ce poate da, trebuie însușită și de artiștii decoratori. Cunoașterea și utilizarea potrivită a materialului ridică valoarea artistică a obiectului.

Problemele care stau în fața frontului artistic al zilelor noastre sînt mari și complexe. Ele sînt pe măsura marilor transformări care au loc în viața poporului nostru și care deschid cu deosebire artei decorative și aplicate un cîmp imens de activitate creatoare. Să ne gîndim numai la uriașa campanie de construcții, la ridicarea atîtor edificii monumentale, la avîntul industriei bunurilor de larg consum, la dezvoltarea transporturilor. Atîtea și atîtea domenii în care se cere prezența artiștilor decoratori, a artiștilor în genere, pentru a introduce în viața de fiecare zi, frumosul. Un poet vizionar și luptător ca Maiakovski cerea acum treizeci de ani lucruri care azi se pot realiza: « arta trebuie să existe pretutindeni, pe străzi, în tramvaie, în fabrici, în ateliere, în casele muncitorilor ». Artistul trebuie să ia parte la crearea mobilierului, veselei, automobilelor și avioanelor. Caracterul de masă al artei decorative și aplicate trebuie să devină o realitate. De aci decurge însă și marea răspundere a artiștilor. Creația artistică trebuie să contribuie la formarea unui fel nou și actual de a înțelege frumosul.

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Усвоение традиций народного искусства имеет исключительно большое значение для Румынской Народной Республики. Историческая обстановка предопределила сохранение на территории нашей страче, значительного художественного народного патримония, проявляющегося во всех областях литературного, музыкального и хореографического фольклора, а также в отраслях изобразительного народного творчества, от ткачества и керамики до резьбы по дереву и архитектуры. Основанный на древней и блестящей традиции, этот художественный патримоний представляет собой народное творчество, главную созидательную силу истории.

[1] S. Temerin, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Народное искусство всегда знало историческое развитие, но в настоящее время изменения происходят в условиях технического прогресса, быстрый темп которого, незнакомый предыдущим эпохам, уже не позволяет медленного приспособления во времени, а вызывает необходимость глубоких перемен и иногда даже исчезновение некоторых проявлений народного искусства. Усвоение традиций народного искусства должно происходить на научных основах. С этой целью автор устанавливает три ступени так называемого постепенного усвоения:

1. Использование традиций народного искусства в рамках движения художественной самодеятельности;

2. На второй ступени находится деятельность ремесленных коопераций и государственной промышленности, в производстве которых особое внимание обращается на применение орнаментальных принципов народного искусства на предметах, отвечающих требованиям современной жизни;

3. Третья ступень будет осуществлена в области декоративного творчества мастерами изобразительного искусства.

Рассмотрев некоторые теоретические аспекты терминологии, классификации и соотношения между народным искусством и декоративно-прикладным, автор разбирает вопрос художественного наследия и связи декоративного искусства с действительностью. Особое внимание уделяется геометрическому декоративному элементу, характерному для румынского народного искусства.

LA MISE EN VALEUR DES TRADITIONS DE L'ART POPULAIRE

RÉSUMÉ

Les traditions d'art populaire sont pour les Roumains d'une importance exceptionnelle. Les circonstances historiques ont contribué, sur le territoire de notre pays, à la conservation d'un important patrimoine artistique populaire dans tous les domaines du folklore — littéraire, musical et chorégraphique — ainsi qu'en matière de création plastique, des tissus et de la poterie à la sculpture sur bois et à l'architecture. Fondé sur une très vieille et brillante tradition, ce patrimoine artistique est l'œuvre du peuple, principale force créatrice de l'histoire.

L'art populaire a de tout temps suivi un développement historique. Aujourd'hui néanmoins ses transformations subissent l'influence d'un progrès technique dont le rythme rapide, inconnu aux époques antérieures, ne permet plus une adaptation lente et progressive, mais impose au contraire des changements profonds. Aussi la tâche de reprendre et de porter plus loin les traditions de l'art populaire doit-elle être soumise à des règles scientifiques et c'est à ce dessein que l'auteur de l'article propose une « méthode graduée » comportant trois degrés successifs:

1° au premier échelon, les traditions folkloriques sont mises en valeur dans le cadre du mouvement artistique d'amateurs;

2° le second échelon fait intervenir les activités de la coopération artisanale et de l'industrie d'Etat, appliquées avant tout à adapter les principes ornementaux de l'art populaire à la production d'objets répondant aux besoins de la vie moderne;

3° le troisième degré, enfin, sera réalisé dans le domaine de l'art décoratif, par les artistes plastiques.

Après avoir examiné certains aspects théoriques touchant à la terminologie, à la classification et aux rapports de l'art populaire et des arts décoratifs et appliqués, l'auteur s'occupe du problème de l'héritage artistique et de la nécessité de lier l'art décoratif à la réalité contemporaine. Une attention particulière est accordée au problème du décor géométrique, caractéristique de l'art populaire roumain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME DECORATIVE ÎN ARTA POPULARĂ DIN MĂRGINIME (SIBIU)

de GEORGETA OȚETEA

Decorația prin care unele produse ale industriei țărănești capătă, pe lîngă calitățile practice pentru care au fost create, și valori artistice, pune istoricului de artă populară probleme care depășesc studiul ornamentației propriu-zise. Desigur că o formă armonioasă, potrivită funcțiunii obiectului, o tehnică specială de prelucrare, ca datul unor țesături la piuă, o anumită tehnică de lucru executată deosebit de îngrijit, ca unele împletituri de garduri, o anumită culoare în cadrul unui ansamblu cromatic, pot conferi obiectului calități artistice. Dar ceea ce face obiectul și mai atrăgător, ceea ce-i desăvîrșește perfecțiunea plastică, ceea ce-i adaugă valori artistice noi, este ornamentul.

Ornamentul a putut avea în trecut un conținut simbolic sau pur caligrafic, care cu timpul s-au pierdut, rămînînd numai ca element de înfrumusețare. Golit de vechiul său conținut, îl regăsim pe diferite obiecte, realizat în diferite tehnici de lucru. Există ornamente legate de o anumită tehnică, după cum există anumite tehnici care imprimă ornamentelor lucrate un anumit caracter. Există tehnici, mai potrivite decît altele, pentru realizarea unui anumit motiv ornamental. Același motiv poate fi reușit într-o tehnică și nereușit în alta, mai ales atunci cînd se folosește același procedeu plastic, dar se schimbă specificul tehnicii. Rozeta crestată pe lada de lemn e frumoasă, dar, copiată în stucatură, pierde ascuțimea crestelor și adîncimea șanțurilor, în care stă toată frumusețea motivului.

Același motiv poate fi izbutit prin procedee tehnice deosebite, dacă se întrebuințează procedeul plastic potrivit materiei. De exemplu, relieful obținut prin alesătura cu « acoiul »[1] poate fi sugerat la scoarțe prin diferențele de tonuri. Însemnătatea tehnicii stă în faptul că ea permite realizarea plastică a motivului ornamental și în influența pe care o exercită asupra lui.

În lucrarea de față vom urmări diferitele procedee tehnice, cum sînt crestătura (fig. 1), broderia, alesătura, din punct de vedere al funcțiunii lor decorative, legate de diferitele procedee plastice de realizare a orna-

[1] Procedeu tehnic folosit la războiul de țesut, prin care firul, format din mai multe fire obișnuite, este condus prin urzeală de un ac mare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentului — relief, culoare, reflexe, opoziţie între gol şi plin, precum şi condiţiile în care ele s-au realizat mai desăvîrşit într-o regiune nu prea întinsă, cu un specific bine precizat, în Mărginime. Prevalenţa în această regiune a unor procedee plastice, legate de anumite procedee tehnice, aplicate unui anumit material, explică frumuseţea şi specificul ornamenticii Mărginimii.

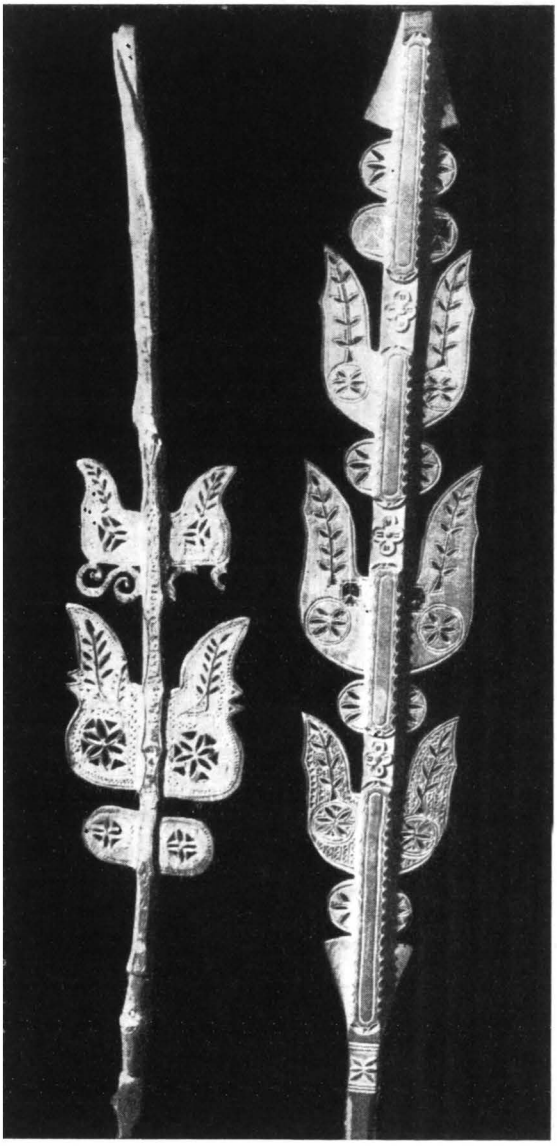


Fig. 1. — Furci de tors din Poiana.

Şi pentru această regiune s-au pus probleme decorative care ţin de o anumită gramatică ornamentală, care se referă în primul rînd la felul motivelor care compun decorul, la natura şi la felul în care ele sînt interpretate, la forma în care se prezintă elementul decorativ, după cum e izolat sau îmbinat cu un altul sau cuprins într-o compoziţie; la raporturile dintre construcţiile decorative: compoziţie, ansamblu, mari unităţi decorative, specifice artei populare, legate de un anumit climat artistic, cum e interiorul ţărănesc.

În domeniul artelor decorative şi aplicate trebuie să se ţină seama de faptul că orice obiect, cît de mic, face parte integrantă dintr-un interior, că interiorul este o parte de casă, casa un fragment dintr-un ansamblu arhitectonic[1] ş.a.m.d. Deci şi în domeniul artei populare trebuie să se ţină seama de ansamblul decorativ şi de unitatea căreia îi aparţine.

În cadrul marilor unităţi, cum este interiorul, legătura între obiecte este deosebit de strînsă şi ea permite o realizare armonioasă din elemente care par adeseori inconciliabile. Perfecta adaptare a ornamenticii unor piese de decor la forme specifice în cadrul unui ansamblu, sau ca expresie a unui anumit climat cromatic — care în Mărginime este determinant — ne obligă ca, pentru justa apreciere din punct de vedere artistic a acestor piese, să ne raportăm la ansamblul din care fac parte. Urmează deci că, cu cît obiectul are un caracter de specializare mai accentuat în cadrul ansamblului, cu atît el va putea fi înţeles mai puţin atunci cînd ar fi mutat în alt loc, fără ca să fie cerut de vreo modificare a condiţiilor materiale. De aici rezultă că valoarea artistică a obiectelor de artă populară trebuie apreciată în funcţie de aceste

[1] N. Alpatov, *Despre arta decorativă a zilelor noastre*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 5, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unităţi şi ansambluri decorative. Aceasta ne explică de ce, aranjate altfel sau puse în alt loc, multe din obiecte îşi pierd valoarea lor artistică.

În Mărginime, aceste unităţi decorative sînt deosebit de închegate şi unele din obiectele decorative au un puternic caracter de specializare, de

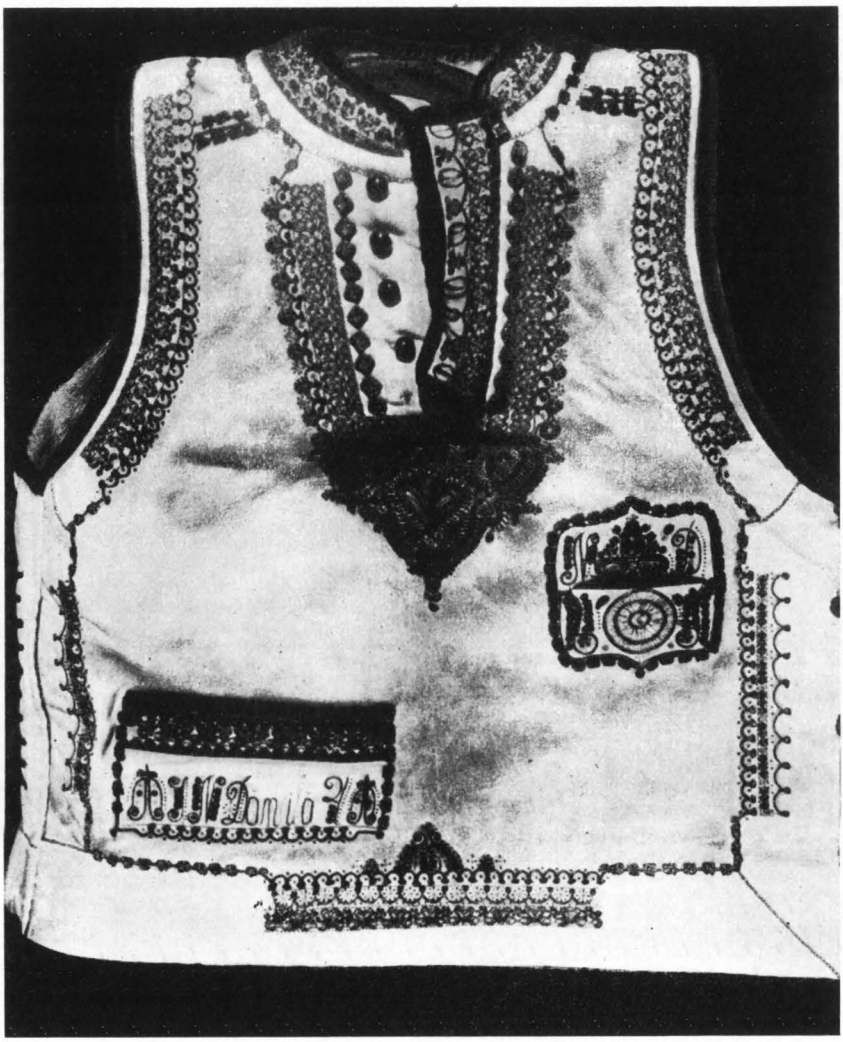


Fig. 2. — Pieptar bărbătesc înfundat din Poiana.

aceea aprecierea obiectului de artă populară trebuie făcută în funcţie de cadrul în care se află, de ansamblul sau unitatea din care el face parte.

O altă problemă a artei decorative e aceea a locului în care se aşază decoraţia. Lucrul acesta nu se face la întîmplare, fără să se ţină seama de o serie de factori de care depind realizarea deplină a obiectului şi păstrarea calităţilor sale esenţiale. Este bine cunoscută însemnătatea pe care o are forma obiectului pentru decorul care i se aplică şi legătura dintre aceste două elemente. De armonia dintre ele depinde, în primul rînd, valoarea artistică a obiectului.

Condiţiile obiective care au determinat aşezarea ornamentului pe obiectele de artă din Mărginime arată, pe lîngă însemnătatea factorilor strict

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ornamentali, rolul factorilor sociali și precizează însemnătatea pe care o are caracterul practic al obiectelor de artă populară.

Obiectele aparținînd artei populare sînt obiecte de artă decorativă și aplicată. Ele îndeplinesc două funcții: utilitară și estetică, care se află într-o

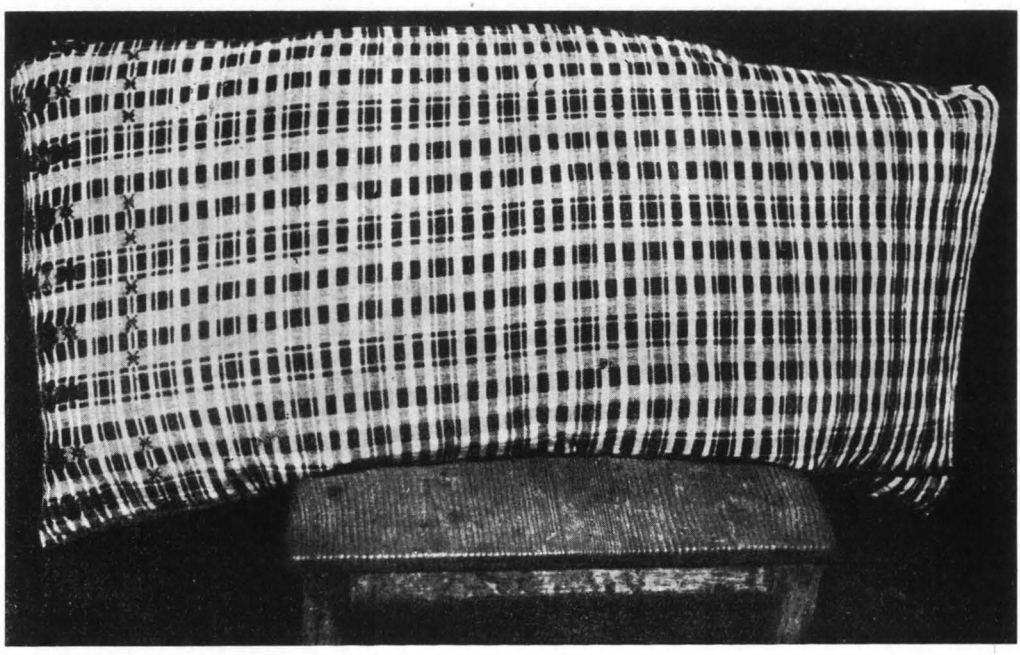


Fig. 3. — Căpătîi de lînă din Poiana.

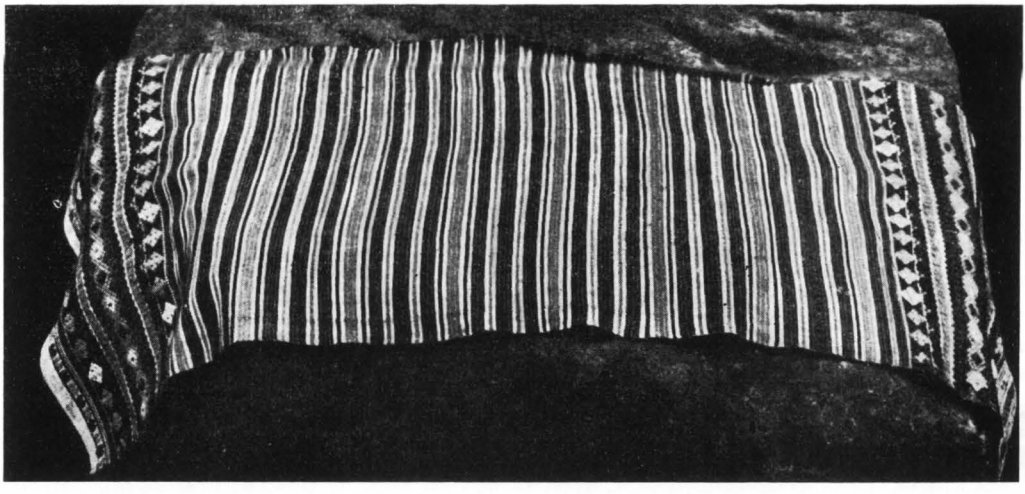


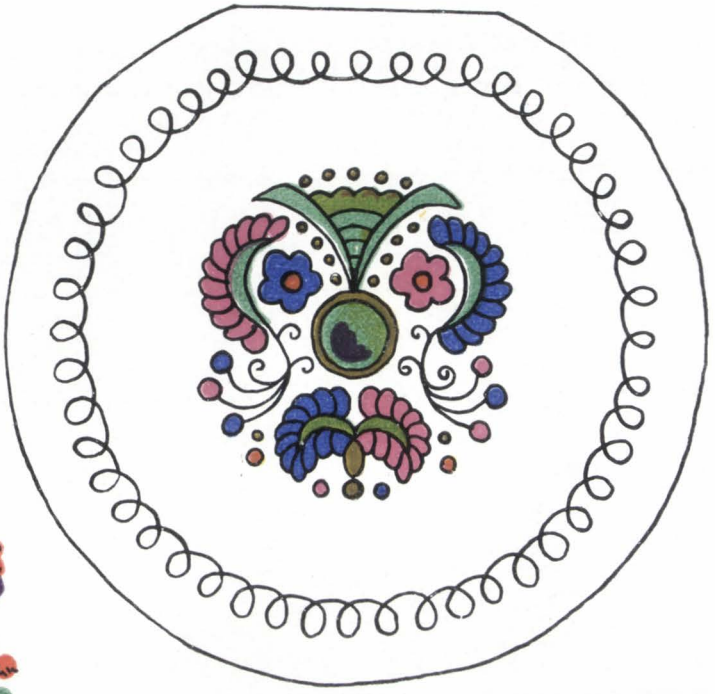
Fig. 4. — Ștergar din Boița.

corelație indisolubilă. Acest dublu caracter este subliniat de studiile sovietice privind arta decorativă și aplicată [1]. Se poate spune că arta populară intră

[1] S. Temerin, *Problemele artei decorative aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1957, nr. 1, p. 59; N. Voronov, *Cîteva probleme ale specificului artei aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1956, nr. 6, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1



2

PLANŞA I.

1 — *Clinul unui pieptar de nuntă din Tilişca;*
2 — *machetă de pudrieră cu decoraţia inspirată de motivele brodate de pe clinul pieptarului.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în sfera artei decorative și aplicate, multe din problemele artei populare fiind probleme de artă aplicată. Trebuie subliniat că arta populară prezintă un anumit caracter de specificitate, care îi dă o nuanță particulară. Numai un mic număr de obiecte care aparțin artei populare au un caracter strict

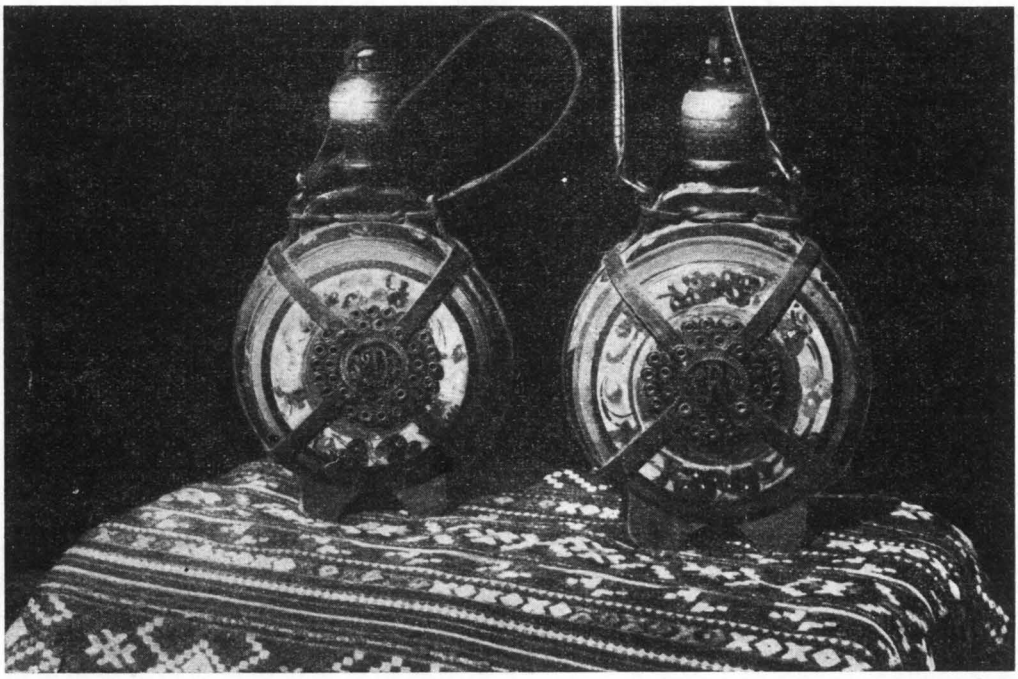


Fig. 5. — Ploști din Poiana.

decorativ. Dar și ele la origine au avut un caracter practic. Numărul acestor obiecte este mic, cele mai numeroase și cele mai însemnate sînt cele care aparțin primei categorii, obiectelor care îmbină decorul cu caracterul utilitar. La obiectele aparținînd acestei categorii pare evident că caracterul utilitar nu trebuie să fie contrazis de decor. Dacă în domeniul artelor aplicate, printr-o greșită înțelegere a decorației, ajungem uneori la categorii de obiecte neutilizabile, în arta populară asemenea fenomene nu se întîlnesc. Mai mult, în arta populară un anumit stil de ornamentație poate servi destinației practice a obiectului. Desigur că realizarea celor două operații: aceea a procesului de producție și aceea a ornamentației obiectului de către o singură persoană, au contribuit la obținerea acestei unități. Acest caracter al artei populare, pe care l-am relevat cînd am studiat așezarea decorației mărginenești, are o importanță deosebită în cadrul acțiunii de valorificare artizanală și industrială.

Explicarea fenomenului artistic este legată și în arta populară de unele elemente care depășesc cadrul estetic. Legăturile permanente cu populații de altă naționalitate și relațiile economice cu unele centre urbane importante, ca și executarea unor obiecte de artă populară în atelierele meșteșugărești, au exercitat o puternică influență asupra acestei arte și deci trebuie să se țină seama de ele în explicarea decorației populare.

Populația Mărginimei, care are un contact strîns cu populația de la oraș, unde își desface produsele, a suferit influențele centrului urban și ale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

populaţiei orăşeneşti. Mobilierul răşinărean, specific acestui sat — în contact aproape cotidian cu Sibiul — prezintă influenţele unui stil de mobilă de la oraş, stilul Biedermeier. Influenţele acestui stil nu pot fi înţelese decît ţinînd seama de aceste condiţii speciale. Elemente de modă femeiască, deosebite de cele romînești, cum este rochia de festivităţi, pe care o purtau mărginencele încă de la mijlocul veacului trecut, are o croială săsească, dar materialul și ornamentele sînt specifice costumului romînesc. De asemenea, modelul unor franjuri complicate, care termină covoarele de pat de la începutul veacului nostru, l-am regăsit pe broboadele de atlas, pe care la sfîrșitul veacului trecut le importa de la Viena cunoscuta casă de comerţ Comșa din Sălişte. Contactul cu orașul și cu păstoritul au făcut necesari numeroși saci de transport, care prezintă forme variate pentru aproape fiecare sat. Caracterul monumental al construcţiilor din Orlat, cu porţi larg boltite și cu ziduri înalte, cu faţade impunătoare, ornate cu motive mari de stucatură, se explică prin influenţa construcţiilor oficiale ale garnizoanei grănicerești. De o mare însemnătate pentru înţelegerea unor aspecte ale producţiei actuale cooperatiste e legătura ei cu un vechi sistem de cooperaţie meșteșugărească de caracter familial, caracteristic ţăranilor săraci, păstrători ai vechilor tradiţii. Această legătură ne explică de ce s-a putut trece fără dificultăţi deosebit de mari la producţia cooperatistă de astăzi.

Chiar în domeniul de care ne ocupăm a existat în această regiune o producţie la comandă care în cele mai multe regiuni ale ţării aparţinea industriei casnice ţărănești pentru uz propriu. Brîiele erau ţesute în Galeș (pl. III și IV) pentru « cei de dincolo de munţi », din Rîmnic. Ele aveau caractere ornamentale și colorit complet diferit de cele mărginenești. Interesant este faptul că ele nu s-au introdus în această zonă.

Așezarea și calitatea ornamentelor de pe un obiect pot fi determinate de condiţiile sociale. De asemenea știm că condiţiile economico-sociale sînt determinante pentru producţia cu caracter utilitar, pe care apoi se va aplica ornamentul. Hainele, ţesăturile și mobila din interiorul ţărănesc, ustensilele de menaj, un anumit tip de locuinţă, constituie materia pe care este transpus motivul, forma pe care este aplicat ornamentul. Fără o privire istoric-evolutivă nu poate fi înţeles fenomenul artistic. Tehnica, materia primă și felul ornamentului dintr-o anumită epocă fac ca stilul unei decoraţii să apară ca expresia unei epoci sau unei anumite categorii sociale. Este unitatea artistică și de stil la care se referă criticul de artă V. Smirnov, cînd vorbește de particularităţile pe care le prezintă astăzi compoziţia unui serviciu de cafea în cadrul aranjamentului de interior al unui avion modern. „Acest aranjament constituie un viu exemplu de unitate artistică și de stil a interiorului, unitate care corespunde necesităţilor estetice ale omului sovietic contemporan“ [1].

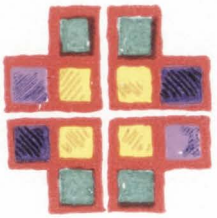
Marile transformări politico-sociale se oglindesc și în producţia artistică mărginenească. Anumite aspecte pe care ea le prezintă astăzi se leagă de aspectul procesului de producţie din trecut. Meșteșugurile din Mărginime au prezentat forme speciale de organizare, care au creat premisele favorabile dezvoltării producţiei cooperatiste de mai tîrziu, chiar pentru domeniul de care ne ocupăm. Unele ornamente sau piese de costum,

---

[1] B. Smirnov, *Aspectul artistic al obiectelor și modul lor de fabricare*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 2, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a



b

c

d

e

f

PLANȘA II.

Motive brodate pe o batistă bătrînească de fecior.

a — chenarul; b, c — motivele mici de la colțuri; d, e — motivele mari de la colțuri; f — motive ornamentale inspirate de motivele brodate pe batistă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţesături ornamentale de interior, mobile cu ornamente colorate, erau produse încă de la sfîrşitul veacului trecut de maistorii sau maistoriţele proveniţi din populaţia săracă care, individual sau — mai des — în cadrul unui sistem de cooperaţie familială al cărui caracter l-am arătat mai sus, le executau la comandă sau le produceau pentru desfacere la tîrgurile sau bîlciurile din regiune.

Acest mod de producţie a permis trecerea de la micile ateliere cu caracter familial, la unităţile cooperatiste cu unelte, patroane, modele, cu un anumit stil de lucru şi cu clientela lor cu tot. Că trecerea a fost naturală şi uşoară o dovedeşte calitatea artistică superioară a produselor cooperativelor din Mărgineni.

Alături de producţia cooperativizată a regiunii care, cum am văzut, prezintă unele caractere speciale, în studiul de faţă ne ocupăm şi de obiectele de artă populară, produse astăzi de populaţia acestei regiuni pentru uzul său propriu. Ele prezintă, din punct de vedere al structurii şi al decorului, caractere deosebite de cel de altă dată: reducerea gamei cromatice la costum şi mobilier, caracterul practic şi urban care se accentuează, înlocuirea ornamentului geometric ales şi brodat cu motivul floral brodat, adaptarea unor vechi ornamente mărite şi simplificate la noile forme ale pieselor de cojocărit, apariţia unor elemente noi în decor, legate de viaţa nouă socialistă. În acest studiu am căutat să indicăm sensul decoraţiei actuale în arta populară mărgineneasca. Se tinde spre înfrumuseţarea obiectului fără să i se scadă calităţile practice, spre obţinerea maximului de confort, spre accentuarea discreţiei caracteristice populaţiei regiunii şi spre înlăturarea ostentaţiei specifice claselor avute din trecut. Această tendinţă exprimă exigenţele unei populaţii care îşi ridică necontenit nivelul de trai.

Fig. 6. — Femeie din Poiana în costum de sărbătoare.

Artiştii noştri plastici se inspiră din tradiţia decorativă populară mărgineneasca pentru înfrumuseţarea obiectelor de artă decorativă şi aplicată, realizînd opere de o valoare artistică deosebită, îndeosebi în marochinărie. Dar aceste obiecte au fost prea costisitoare; ele erau obiecte de muzeu. «Or, artistul zilelor noastre nu se poate mărgini la producţia de obiecte-unitate. Patosul artei noastre decorative aplicate stă în caracterul ei de masă»[1].

[1] M. Alpatov, *Despre arta decorativă a zilelor noastre*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 5, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În acţiunea de valorificare a artei populare trebuie să căutăm în primul rînd să cercetăm obiectele, ornamentele şi tehnicile de lucru cele mai reuşite, cele mai reprezentative pentru o regiune, o categorie socială sau o ocupaţie, şi adaptarea lor la situaţia creată de noua structură socială, în condiţiile care să le menţină condiţiile artistice esenţiale. Aceste condiţii au fost realizate astăzi, de pildă, în marochinărie.

Datorită posibilităţilor pe care le oferă producţia industrială modernă, unele din aceste obiecte, realizate atît din punct de vedere practic cît şi decorativ, pot, prin noile materiale folosite, prin preţul lor scăzut, să răspundă nevoilor unui public consumator, care astăzi este numeros şi are un nivel de trai ridicat. Măsura în care arta populară mărginenească poate servi acestui scop constituie ultima problemă pusă în studiul de faţă.

Căutînd să determinăm trăsăturile specifice ale unor elemente de cultură materială, am studiat raportul dintre ornamentele, mărunte şi migălos executate într-un colorit sobru ale costumului săliştenesc, şi modul de viaţă şi de organizare a gospodăriei acestei populaţii. Decoraţia mobilierului răşinărean caracterizată prin o mare variaţie de forme şi un număr de obiecte nemaiîntîlnite în Mărginime şi rar în ţară, se leagă de asemenea de interesul pentru progres şi forme noi superioare, pe care populaţia răşinăreană, cea mai receptivă din acest punct de vedere în Mărginime, l-a manifestat şi în alte domenii artistice. Tratată în studii monografice, dintre care cel mai însemnat este acel despre Răşinari, decoraţia mărginenească a fost reprodusă în albume, după specificul materiei decorate şi al tehnicii folosite de ţesături, alesături în război, broderii de pe cojoace, crestături în lemn. În cadrul noii producţii, ea capătă o valoare nouă. Ca expresie a sensibilităţii artistice a unei colectivităţi, decoraţia mărginenească pătrunde în cadrul unei producţii de masă şi, cu mijloacele sporite pe care le oferă tehnica modernă, această producţie devine accesibilă păturilor celor mai largi ale populaţiei.

Rămîne acum să verificăm, pe bază de exemple concrete, principiile ornamentale pe care le-am desprins din studiul artei decorative mărgineneşti şi să căutăm a stabili specificul acestei arte şi aplicaţiile la care se poate preta în cadrul acţiunii de valorificare a artei populare.

I. MIJLOACE PLASTICE DE REALIZARE A ORNAMENTULUI

Mijloacele de realizare a ornamentului trebuie studiate în funcţie de tehnica şi de materia folosită. Cel mai însemnat mijloc de a obţine ornamente în relief este sculptura în lemn, dar relieful mai poate fi realizat şi prin alte procedee, ca: modelajul în stuc, broderia şi alesătura din războiul de ţesut. În lemn se mai pot obţine ornamente care nu se caracterizează prin relief, cum sînt cele traforate. De aceea vom pune accentul pe mijlocul plastic de realizare a decoraţiei, în cadrul diferitelor tehnici, specifice materialelor pe care se aplică, acordîndu-le importanţă în măsura în care ele servesc sau contrazic un anumit fel de realizare ornamentală.

Relieful. Prin jocul diferenţelor de nivel faţă de fondul ornamental se formează motivul cu relief înalt, deasupra fondului, sau cu relieful coborît

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANŞA III.

Brîie ţesute în Galeş pentru vînzare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sub nivelul fondului. Un exemplu de motiv realizat în adîncime îl oferă chistolnicul, pecetea de lemn de tei care, se aplica pe colaci dînd un relief realizat în înălţime.

Motivele în relief obţinute prin anumite procedee de broderie şi alesătură sînt cele mai modeste. Relieful obţinut prin broderia cu tipar la Răşinari are creasta rotunjită a punctului Richelieu. El se execută în doi timpi: întîi se umple motivul printr-un punct în lungime, pentru a-l îngroşa, şi numai după ce se obţine nivelul dorit, desenul se acoperă cu punctul propriu-zis. Motivele mari, faţă de dimensiunea ţesăturii, fac ca reliefurile să se ridice liber şi să reiasă cu atît mai mult cu cît această broderie foloseşte şi decupajul.

În alesătură, relieful prezintă forme de motive mai puţin precise, datorită materialului şi tehnicii folosite de alesătura cu acoiul. Ea permite firului format din 20—30 de fire obişnuite să se înfoaie în momentul în care acest fir iese din ţesătura care-l comprimă.

În tehnica stucaturii, relieful este singurul mijloc plastic de realizare a ornamentului. Vom vedea că uneori culoarea urmăreşte desenul motivului de stucatură şi îl accentuează, alteori suprafeţele de nivel deosebit sînt colorate deosebit — dar relieful rămîne elementul esenţial al motivului decorativ în stucatură.

Prin aplicarea pastei pe tencuială se obţine diferenţa de nivel. Fasonarea cu un şablon dă un profil cu secţiunea în trepte, care, atunci cînd înconjoară uşile şi ferestrele faţadei, formează un chenar în înălţime. Folosit tot ca chenar, el are marginile decupate în forme caracteristice altor tehnici decît mulajul ca: ciucurii de ţesături, colţişorii de la broderie (fig. 14), festoanele de la chenarele de lemn de pe vechile porţi.

La motivele de stucatură izolate şi la medalioane — cele mai frumoase realizări obţinute în această tehnică — se văd diferenţe de nivel faţă de tencuială şi în interiorul motivului, nu numai la contur, ca la formele precedente. Prin îndepărtarea pastei se obţine un nivel coborît, asemănător celui săpat în lemn, cu o secţiune perpendiculară. Dimensiunile acestor decupaje trebuie să fie destul de mari pentru ca zugrăvelile succesive să nu înece forma. De asemenea caracteristic este faptul că ornamentele din stucatură în Mărginime nu au nivel progresiv şi reliefuri rotunjite ca cele realizate în aceeaşi tehnică la oraş.

Cele mai frumoase ornamente în relief din regiune sînt cele săpate în lemn. Pe stîlpii pridvoarelor din Răşinari, pe chenarele porţilor din Cacova, pe furcile de tors din Poiana şi pe vechile lăzi de bucate din Scaunul Săliştei, pe grinzile caselor, pe linguri sau pe mobila rudimentară, legată adeseori de un meşteşug, apar ornamente sculptate de o valoare artistică reală.

Tehnica ornamentală a lemnului din această regiune nu foloseşte decît rareori încrustarea. Mărgelele înfipte în suprafeţele furcilor atrag mai mult prin coloritul lor viu decît prin diferenţele de nivel pe care le formează. Desenul realizat prin diferenţe foarte mici de nivel este caracteristic inciziei — tăierea în scoarţa de copac. Motivele minuţioase şi delicate de pe bîte sau de pe cozile furcilor de tors ţin mai mult de domeniul graficii decît al sculpturii.

Cele mai caracteristice motive ornamentale sînt cele săpate în adîncime. Jocul de umbre şi lumini rezultă din diferenţele de nivel, fără complexitatea din tehnica săpatului, cum întîlnim la sculptura în piatră. Desenul format

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de creasta reliefului sau de conturul și adîncimea sa sînt elementele esenţiale.

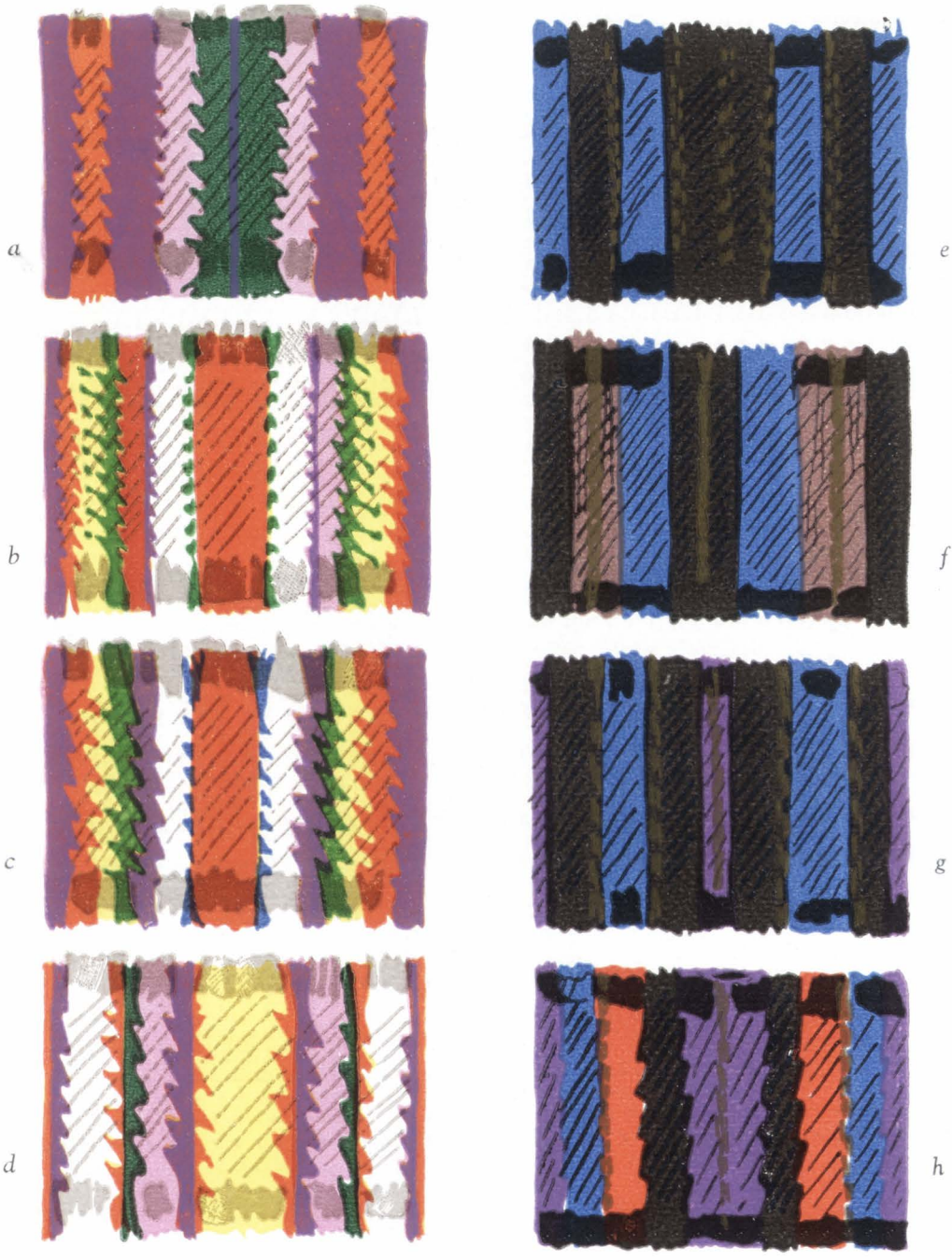
Rareori diferenţa de nivel în înălţime faţă de fond se obţine printr-un artificiu, prin aplicarea unui ornament de lemn, lucrat separat și integrat apoi

Fig. 7. — Faţă de masă mărgineneasca decorată cu motivul «Steaua socialistă», distinsă cu premiul I la a doua expoziţie republicană a Casei creaţiei populare din anul 1956.

compoziţiei decorative, încît face corp cu ea și pare sculptat în ea. Medalioanele centrale ale unor uși bătrînești și uși de biserici utilizau acest procedeu.

Atenuarea muchiilor prin crestare este caracteristică ornamentului mărginenesc în lemn. Stîlpii de pridvoare, chenarele de porţi, beţele de furci, vîrfurile beţelor încrucișate de pe frontoanele caselor de lemn, au muchiile « încrištate ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PLANȘA IV.

Brîie bătrînești țesute în Galeș pentru Mărginime.

a, b, c, d — brîie de fete tinere; e, f, g, h — brîie de femei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Opoziția dintre plin și gol cere condiții speciale ca să producă efect. O scîndură decupată va da impresia reliefului, dacă este aplicată pe o altă scîndură, care-i servește ca fundal. De asemenea, ornamentul dantelei din război se va confunda cu țesătura pe care este aplicat.

Fig. 8. — Ștergar din Sibiu, distins cu premiul al II-lea la a doua expoziție de artă populară a Casei creației populare din 1956.

Motivele din dantele cusute cu acul, croșetate sau țesute în război, așezate pe un fileu sau prinse cu bride, care le leagă între ele și de țesătura compactă pot, printr-o execuție îngrijită, să obțină o valoare artistică. Ele se aplică la perdele, la terminația mînecilor, a cuverturilor de paturi, a draperiilor etc.

Acest procedeu plastic se aplică și la diferitele obiecte de lemn. Exemplele cele mai caracteristice sînt ferestrele minuscule, ale căror cercevele sînt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucrate împreună cu gratiile și cu un început de pervaz, pe care le întîlnim la locuințele de bîrne de la mijlocul veacului trecut, grilajele cu unul sau doi stîlpi în formă de pristolnic, sau cu grătare, în sfîrșit, diferitele grilaje puse deasupra porților șurii și mai tîrziu deasupra porților curții, motivele decupate în aripile furcilor și altele.

Stîlpii grilajelor, ca și stîlpii pridvoarelor, au adesea muchiile cioplite încît conturul lor se profilează dințat. Pridvoarele care de obicei au balu-

Fig. 9. — Statuete de lemn de Teodor Kiriakov-Suruceanu, reprezentînd țărani și țărance din Poiana.

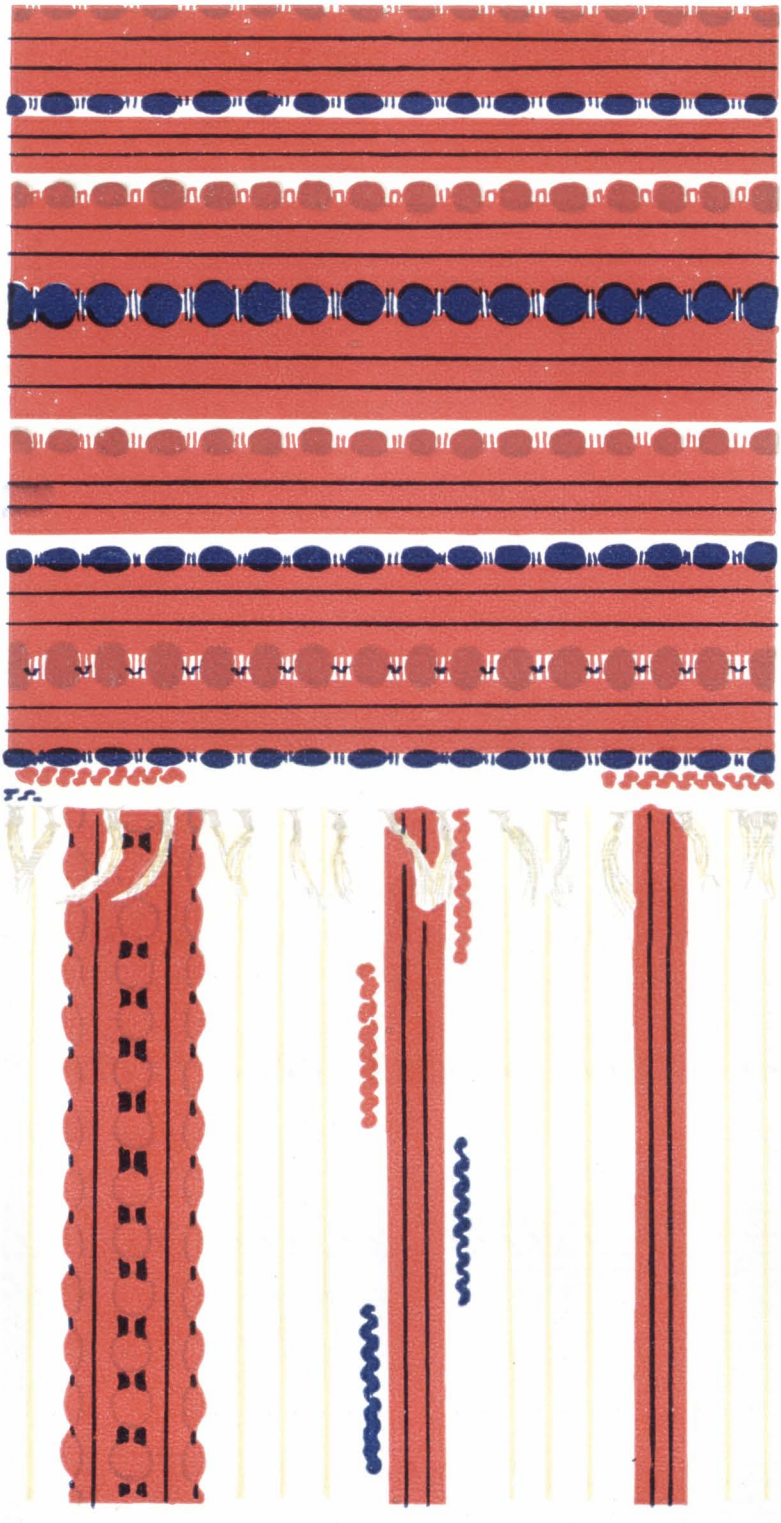
strada compactă ca să le apere de vînt, în părțile ferite au balustrada din scînduri decupate.

Procedeul îmbinării unor scînduri cu marginile cioplite mai întîi cu barda, apoi tăiate la ferăstrăul mecanic încît să formeze un șir de motive, a căpătat o mare răspîndire.

Pintenii, aripile și torsiunile barelor de fier din care sînt formate gratiile și grătarele de la geamurile pivnițelor sînt ornamente legate de același procedeu plastic.

Jocul reflexelor scoate în evidență desenul la unele broderii realizate într-o singură culoare sau la unele năvădeli de borangic. Mătasea e fără îndoială materialul cel mai potrivit pentru acest efect de umbră și lumină. Firele brodate în sens contrar constituie elementele motivului. La motivele năvădite, trecerea firului peste țesătură amintește procedeul prin care se obține brocartul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



PLANŞA V.

Ştergar şi masă de culme din Sibiel (detaliu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Culoarea. În ornamentica mărgineneasca culoarea împlinește funcții diverse. Ea poate accentua unele calități ale ornamentului, obținute printr-alte mijloace de realizare. La stucatură, relieful este accentuat prin culoare. Motivele săpate pe vechile porți de lemn sînt umplute cu culoare, ca și crestăturile furcilor bătrînești. Marginile festoanelor de lemn așezate sub streșini, ca și ale acelora care formează chenarele porților la construcțiile de lemn de la sfîrșitul veacului trecut, sînt, de asemenea, subliniate prin culoare.

Fig. 10. — Chimir de piele ornat în tehnica intarselor de piele colorată.

Dar nu numai atît. Culoarea servește să accentueze caracterul decorativ al unor ornamente simple și repetate. Succesiunea de mici rotogoale, oni și bănicei — caracteristice decorațiilor policrome de pe cele mai vechi ii și pieptare — capătă variație prin culorile care se succed într-o gamă care merge pînă la șase-șapte unități. Alternanța a două culori deosebite, așezate în vărgi sau repetarea unor grupe de culori dispuse simetric față de culoarea centrală mai importantă, sînt procedee caracteristice țesăturilor de lînă de interior. Pomul vieții, pe care l-am întîlnit pe broderia cojoacelor, dispune culorile simetric față de tulpină. În ornamentica din Orlat, una din modalitățile decorative constă din reproducerea culorii fundalului ornamental în centrul motivului de altă culoare. Sînt ornamente care capătă viață numai prin culoare: romburile cu laturile drepte sau zimțate, înscrise unul în altul, de pe vechile « cîrpe de feciori » (pl. II) își datoresc toată frumusețea culorilor. Motivele realizate din lîna « Diamant », caracteristică mai ales țesăturilor din Poplaca, folosesc un fir care prezintă, pe lungime, diferitele tonuri ale aceleiași culori și se bazează pe efecte de culoare în dégradé.

Există combinații de culori caracteristice unor sate din Mărginime, cum este îmbinarea culorilor verde, rubiniu și negru, pentru țesăturile ornamentale de interior din lînă din Gura Rîului. O anumită variație în raportul celor două culori de bază a țesăturilor ornamentale — vînăt și roșu — face ca vînătul să domine în Orlat și roșul în Rod (pl. VI).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Există, de asemenea, în cadrul unui anumit sector al artei populare, combinaţii caracteristice unor anumite momente ale evoluţiei. Cel mai strălucit exemplu de acest fel îl oferă, în evoluţia costumului mărginenesc, reducerea policromiei la alb şi negru. Se poate urmări cu precizie, îndeosebi la un anumit tip de cojoace, dozarea culorilor în raportul lor faţă de negru, care se foloseşte din ce în ce mai mult.

În realizarea armoniei, mijloacele variază. Folosirea în doze mici a culorilor vînăt şi roşu, pe fondul brun al lemnului, înviorează faţada mohorîtă

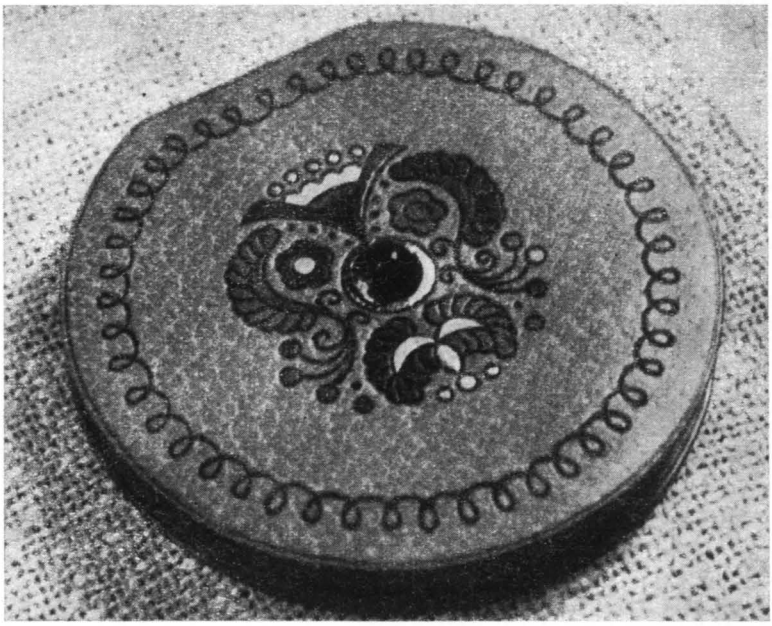


Fig. 11. — Pudrieră din piele lucrată în tehnica intarselor de piele colorată, executată după macheta desenată în planşa I, 2.

a vechilor construcţii de bîrne şi a porţilor de scînduri. O dungă de culoare vie pe un fond tern dă oarecare variaţie ţesăturilor din care se fac sacii de transport.

Întărirea unei culori aprinse prin asocierea ei cu o alta palidă este caracteristică unor piese de cojocărit săcelene, unde strălucirea vişiniului domină paloarea verdelui jad. De asemenea, vînătul închis domină albastrul palid, care formează fondul unor mobile vopsite din Răşinari.

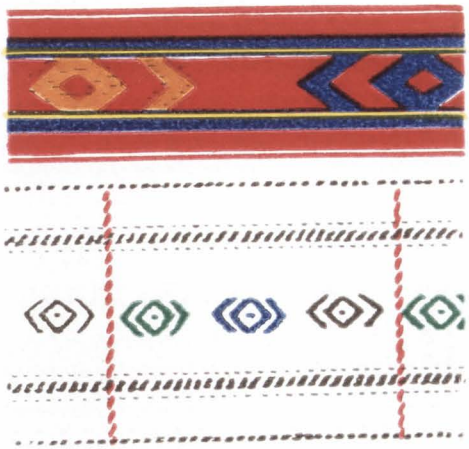
Dar cele mai frumoase efecte se obţin prin combinarea culorilor vii. În tuşe uşoare, ca la broderiile ciupagelor, şi în contururi apăsate, ca la broderiile cojoacelor de tip răşinărean; în motive mărunte, pe vechile mese de culme, sau largi, pe vechile căpătîie; alternînd pe vechile catrinţe sau suprapunîndu-se, ca la un anumit tip de mobilier vopsit, culorile roşu şi vînăt, violet, galben, verde-frunză şi verde-măsliniu, uneori întărite prin negru, formează combinaţii de culori care, printr-o justă dozare a cantităţii şi printr-o bună raportare a motivului la fondul ornamental, produc efecte puternice.

Fără a avea importanţa pe care o are la costum, culoarea are un rol deosebit şi în interiorul mărginenesc. Albastrul peretelui, în vechime, era

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLANȘA VI.

Ștergar ornamental din Rod.



1

2

PLANȘA VII.

Motivul ornamental « roata învăluită ». Detalii

1. Alesături: *a — pe un chindeu; b — pe un săculeț; c — pe un covor.* 2. Cusături: *a — cu fir pe o catrință; b — cu fîșii din piele pe un cordon executat de « Decorativa », secția Săliște.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vînăt închis și servea ca fond pentru expoziția de ceramică și țesături. Coloritul puternic al ornamentelor reieșea și mai mult pe acest fond. Într-o cameră vopsită deschis sau zugrăvită cu model, țesăturile și ceramica pierd orice semnificație artistică. Mai mult, am întîlnit obiecte care capătă un caracter decorativ exclusiv de la culoare. Lejnicuțele rășinărene nu au motive ornamentale. Ele sînt bucăți țesute cu măiestrie, imitînd ondulația lînii de oaie, într-o singură culoare: roșu aprins. Așezate pe rudă, ele formează pete largi de culoare pe fondul dungat al culmii și pe vînătul închis al peretelui.

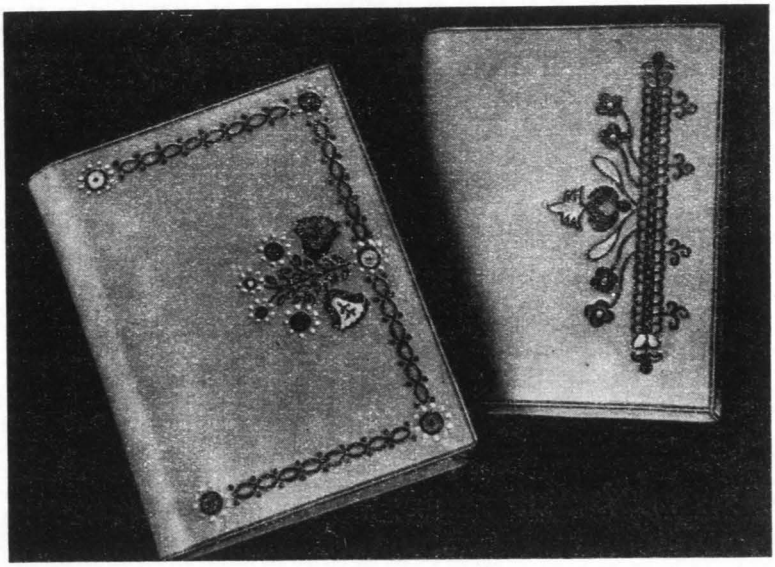


Fig. 12. — Poșete lucrate în tehnica intarselor de piele: interpretarea motivului « lanțurile » și interpretarea motivelor « brăduiul și colțișorii ».

II. ORNAMENT, COMPOZIȚIE ȘI ANSAMBLU DECORATIV

Ornamentul mărginenesc e de obicei simplu și precis conturat. Cioplit în lemn sau ales în război, modelat în stucatură sau brodat în puncte sau feston, el este înțeles cu ușurință. Numai rareori, ca la cojoacele din Sălișteș, forma lui este înecată în « podobeală ».

Privit din punct de vedere al posibilităților sale de extensiune, ornamentul poate fi independent închis, complet realizat. Rozeta sculptată și melcul brodat se prezintă ca unități de sine stătătoare, în care toate elementele sînt legate între ele și complet realizate. Acest fel de ornament se poate prezenta, unul după altul, în șiruri sau acoperind complet o suprafață, dar își păstrează individualitatea proprie. El nu trebuie confundat cu ornamentul care, prin structura lui, se prezintă ca o înlănțuire de linii ondulate, care se pot prelungi la infinit, cum sînt « opturile » și lanțurile de pe cojoace. Dacă motivul e încadrat sau capătă anumite terminații, el devine un ornament independent, ca de exemplu « lanțurile » care formează motivul buzunarelor de pe cojoace. Ornamentele curgătoare, cum sînt « băniceii » de pe iile rășinărești, ar constitui o variantă a acestei categorii. O încrucișare de două șiruri de ornamente care se întretaie în unghiuri drepte și se repetă indefinit, pot acoperi o suprafață

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

oricît de mare. Bine înlănțuite, motivele executate din năvădeală acopăr țesătura cu desene care amintesc brocartul.

Cel mai vechi ornament este cel geometric. Crestarea, alesătura din război, lucrul în șuviițe de piele, broderia pe fir în « muște » mari, conferă ornamentelor, prin însăși tehnica întrebuințată, un caracter geometric. Ornamentele obținute prin crestături, încrucișarea firelor bătute cu cele urzite de la alesătură și broderia din șuviițe de piele trecute prin tăieturi sau cusătura în cruce de pe fir, prin însăși execuția lor, capătă un aspect geometric. Chiar și motivele florale sau zoomorfe executate în această tehnică se reduc la forme geometrice, ca și motivele lucrate în alte tehnici, care le-ar fi permis să reproducă plante, flori sau animale. Atunci cînd s-au introdus elementele florale în broderia de pe pieptar, motivul s-a numit « semn » și nu « floare ». Mai tîrziu, cînd decorul floral domină, floarea devine sinonim cu ornament. Femeile numesc azi « flori » ornamentele geometrice, țesute și alese.

Mobilierul pictat, de influență germană, înlocuiește piesele de mobilier cu ornamente cioplite sau vechile lăzi de lemn vopsite într-o singură culoare. Înlocuirea dintr-o dată a vechilor piese de mobilier și a ornamentelor sale cu piese pictate s-a putut face întrucît piesele vechi erau în număr foarte mic și aveau un aspect rudimentar. În camera de paradă, împodobită cu atîtea țesături, nu exista odinioară decît colțarul, lada de zestre și cuierele. Sînt sate izolate în care și acest mobilier simplu a pătruns foarte tîrziu, în a doua jumătate a secolului trecut. Cel mai înaintat în acest domeniu e Rășinarul, în care întîlnim și astăzi un mobilier pictat, variat ca forme și multiplu ca destinație.

În organizarea interiorului, pe măsură ce crește importanța mobilierului pictat cu flori, scade aceea a țesăturilor ornamentale cu decor geometric, dominante la sfîrșitul veacului trecut. Alesătura prin care se obțin anumite motive ornamentale geometrice este înlocuită cu o broderie mai ușor de realizat atît ca material, cît și ca lucru. Motivele brodate care reproduc motivul de alesătură în tehnica « peste fire » devin din ce în ce mai rare. Punctul peste fire este înlocuit prin « muște ». Altițele și podobelile de la costumele cele mai noi folosesc și ele decorul floral. Cojocul de tip rășinărean, influențat de motivele și culoarea celui săsesc, are un bogat decor floral. Cel de tip săliștenesc și poenăresc este mai tradițional, deși și aici intervine floarea ca element decorativ. Stucatura folosește și ea cu preferință decorul floral.

Progresul economic și apropierea de oraș au încetățenit la construcțiile din ultimii ani o decorație de tip urban. Ea sugerează cărămida aparentă, continuă liniile jaluzelelor de la fereastră, conturează larg ușile și ferestrele și subliniază linia acoperișului. Mobila se schimbă și ea. Este lucrată din lemn de calitate superioară sau e vopsită « în fața nucului », imită lemnul lustruit, este neîmpodobită și ia locul celei înflorate. Alături de aceste produse ale meșterilor locali se introduce mobila de fabrică, de tip popular, care, datorită ușurințelor de plată și confortului pe care-l prezintă, este foarte căutată. In acest interior, în care se accentuează din ce în ce mai mult caracterul urban, piesele de artă țărănească sînt țesăturile ornamentale care se mențin cel mai mult. Dar ele nu mai sînt decît rareori împodobite cu motive geometrice, fiind înlocuite cu buchete sau flori — trandafiri, lalele, viițe și struguri — tratate realist. Florile se aseamănă cu imprimeurile de pe țesăturile de fabrică și reproduc unele motive de pe albume. Ele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împodobesc mai ales ștergarele de tip nou și arată noua tendință a țesăturilor ornamentale din regiune.

Spre deosebire de ele, ornamentica iilor și cojoacelor de tip nou tinde la simplificarea motivului. La iile moderne nu avem decît trei feluri de ornamente brodate, spre deosebire de trecut cînd numeroase podobeli și spărturi o împodobeau alături de cusături. La cojoacele de tip nou alături de vechiul stil de decor folosit în cadrul producției tradiționale, apare un decor care redă schematic vechi modele de broderie. La aceasta a contribuit desigur și faptul că motivele din piele sînt aplicate. Motivele se măresc, conturul se accentuează, detaliile care făceau frumusețea broderiei celei vechi se suprimă. Contrar vechilor motive zoomorfe de pe cojoace, cum sînt « pupăza » și « vidra », la care broderia fixa și orna aplicația, astăzi pentru cojoacele de purtare ajunge un tighel care fixează aplicația și un șir de perforații care înlocuiește tăieturile și colții cei vechi.

Compoziția și ansamblul decorativ. După natura obiectelor la care se aplică, după tehnica folosită și după un anumit stil ornamental, decorația poate lua forme și dimensiuni diferite. Uneori ea acoperă complet obiectul, ca la năvădeală. Alteori se reduce la un motiv răzleț, ca la rozetele săpate în grinzile tavanului. Alteori motivul se repetă sau alternează cu alt ornament și brăzdează obiectul într-un ritm vioi, ca la « brîuleț », sau mai lent ca la « hori », în compoziții simple în care culoarea este elementul de variație esențial. Dar de cele mai multe ori, ornamentele se grupează în adevărate compoziții. Cele mai însemnate le întîlnim pe fațada și pe porțile caselor, pe unele fruntare de moară, pe fețele unor piese de mobilier, ca pe lăzile de bucate, pe unelte de lucru, ca furcile de tors, pe piesele de costum ca cojoacele, care sînt cele mai desăvîrșite realizări din punct de vedere al compoziției.

În domeniul arhitecturii, fațada casei prezintă, din punct de vedere compozițional, o evoluție deosebit de interesantă. Odinioară, fațada casei de lemn era simplă, cu ornamente modeste, legate numai de contur. Principalul element decorativ era pridvorul, care privea însă spre curte. La o casă din Rășinari am întîlnit ca o raritate un pervaz larg sculptat. Decorația capătă importanță numai în momentul în care partea laterală a casei privește spre uliță și începe să fie ornată cu stucatură. De asemenea, împărțirea fațadei în două sau mai multe registre, marcate în exterior prin linia tavanului și a podelei, are ca urmare accentuarea importanței decorative a compartimentului superior, care capătă aspectul unui fronton (fig. 13).

De forma unui trapez sau a unui triunghi, frontonul are, în afară de decorația de contur care-i dă profunzime, ornamente așezate în colțuri. Cele mai multe ornamente sînt așezate perechi-perechi deasupra sau sub ferăstruici. Între ele, se găsește uneori un motiv mare central. Mijlocul mai poate fi marcat printr-un șir de ornamente care coboară din vîrful triunghiului spre bază sau printr-un medalion unic, în care ornamentele sînt și ele dispuse în cruce, pe două rînduri perechi, în cerc sau într-un triunghi.

Registrele inferioare prezintă de obicei compoziții mult mai simple decît cele de pe fronton. În Boița, sat în care decorul de stuc este deosebit de bogat, registrul inferior al fațadei unei case bătrînești este foarte împodobit. Marginea superioară este încununată cu colți; pe lături, are o decorație largă care imită cărămida, dublată cu o decorație în lungime. În spațiile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

goale se desfăşoară motive mari de arbori stilizaţi, iar ferestrele sînt încununate de un grup de trei motive florale, dintre care cel din mijloc este cel mai mare.

În Mărginime, poarta poate avea un chenar de lemn sau poate fi cuprinsă într-o boltă de piatră sau de zid. Cele mai vechi aparţin primei categorii, care prezintă două tipuri caracteristice. Primul tip e reprezentat de poarta masivă cu o decoraţie în relief. Cele mai frumoase exemplare se găsesc în Cacova. Categoriei a doua îi aparţine poarta în care decoraţia consistă din

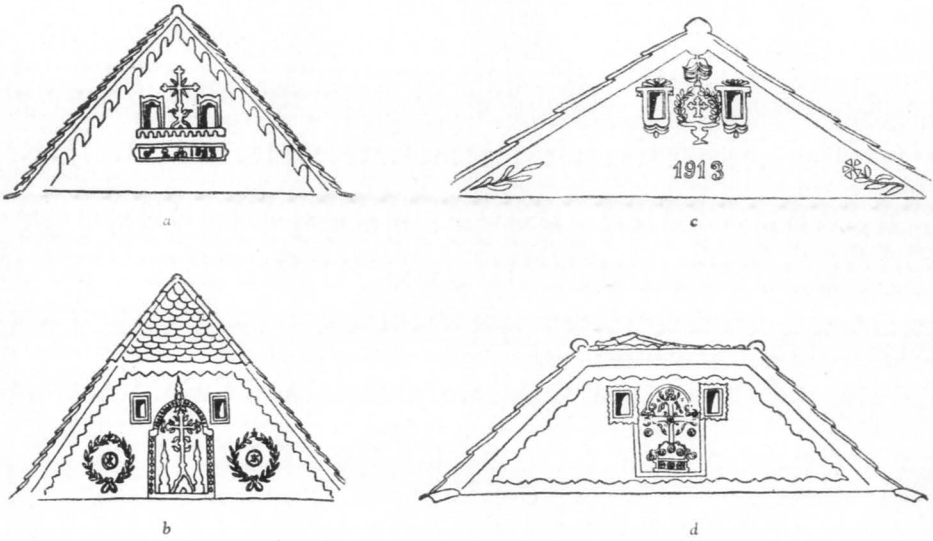


Fig. 13. — Desene de frontoane de pe faţadele caselor mărgineneşti. Fronton: *a) şi b) din Rod; c) din Tălmăcel; d) din Săliște.*

alternanţa plinului şi golului, specifică satului Răşinari. Aceeaşi decoraţie se regăseşte la balustrada pridvorului şi la porţile şurii. Bolta se obţine prin scobirea bîrnei superioare sau prin introducerea în colţurile superioare ale ramei a două fişe care formează curbura. Muchia interioară a acestei rame este cioplită. Faţa exterioară a ramei este decorată. Ornamentele sînt dispuse perechi; mai rar un ornament este aşezat la mijloc. În cadrul dreptunghiular sau boltit al ramei se găseşte poarta propriu-zisă. Ea e formată din romburi înscrise unul într-altul sau din tăblii în desene geometrice, sau din fîşii înguste, grupate într-un desen, care sugerează răsăritul soarelui. Porţile cele mai simple şi mai uşoare prezintă un desen liniar din şipci aplicate pe interstiţiile dintre scînduri.

La construcţiile de zid se deschide o boltă largă pentru poartă. În ultimii ani, în satul Orlat, apar porţi cu o buclă superioară care nu se potriveşte cu restul construcţiei. În spaţiul liber dintre boltă şi marginea zidăriei apar medalioane de stucatură sau nişe în care se puneau icoane. Pe lîngă o decoraţie de contur propriu-zis, poarta mai este împodobită şi cu motive liniare.

Principiul fundamental al acestor compoziţii este simetria. La case, ornamentele faţadei sînt perechi-perechi, dispuse simetric faţă de verticala care coboară din vîrful frontonului. Acolo unde simetria nu rezultă din identitatea motivului, ea se obţine prin dimensiunea şi volumul motivului,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca pe frontonul caselor din Tălmăcel. Importanţa pe care o capătă decorul ferestrelor, aşezate şi ele perechi, accentuează acest principiu decorativ.

Gospodăria mărginenească expune spre stradă două unităţi arhitectonice şi ornamentale, cu două profiluri deosebite: faţada casei şi poarta. Vopsite în aceeaşi culoare şi decorate cu aceleaşi forme de stucatură, ca şi faptul că zidul porţii se prezintă în continuare cu zidul casei, cu toată asimetria lor, ele au un caracter unitar, accentuat de faptul că zidul porţii e o simplă continuare a zidului casei.

Faţada gospodăriei poate prezenta mai multe construcţii.

Partea dinspre stradă a curţii e ocupată de două corpuri de case: casa veche sau mare, locuită cel mult iarna, şi căsuţa de vară, care e o construcţie de dată recentă, repede generalizată în Mărginime. Între cele două case, aşezate simetric şi legate toate printr-un zid, se află poarta. Căsuţa are ornamentaţia identică cu a casei, dar mai redusă. Ornamente mai importante din stucatură sînt dispuse simetric faţă de poartă. Acest ansamblu este format din diferite unităţi şi compoziţii decorative. Cele mai închegate le găsim în Poiana. Ele capătă în Gura Rîului un aspect monumental.

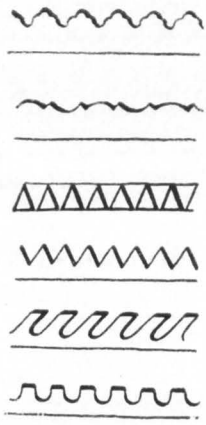


Fig. 14. — Desene de festoane şi de colţişor din stucatură.

Costumul (fig. 6) ridică probleme de compoziţie mult mai complicate. Ar trebui urmărite variaţiile locale pe care le prezintă compoziţiile ornamentale ale diferitelor piese de costum şi transformările lor succesive. Transformarea decoraţiei în lărgime a iilor într-una în lungime, coborîrea ornamentelor de la catrinţe pe poalele şurţelor, felul în care pahiolul, ciurelul şi vălitura se leagă de un anumit stil de coafură, circulaţia unor ornamente în cadrul diferitelor compoziţii, permanenţa unor elemente de decor şi, în sfîrşit, legătura între diferitele piese de costum ca elemente ale unui ansamblu decorativ, constituie o primă serie de probleme care se ridică.

S-a arătat de ce simetria apare ca principiu decorativ în compoziţia obiectelor destinate costumului. Aşezarea decoraţiei pe faţa cojocului este atît de perfectă încît motivele care par jumătăţi, în momentul cînd cojocul e închis, se întregesc. Ele formează plastron sau o pereche de coarne. Uneori, ca la pieptarul din Poiana (fig. 2), simetria e înlocuită prin dispozitivul care opune buzunarului mare de la brîu o floare sau un buzunar mic la piept.

Integrarea decoraţiei într-un anumit stil al costumului legat de viziunea plastică a unei epoci şi asocierea acestei decoraţii la transformările pe care le suferă costumul, constituie o a doua serie de probleme legate de decorul costumului mărginenesc.

Interiorul mărginenesc prezintă un ansamblu decorativ închegat. Subordonarea elementului faţă de ansamblu este cel mai însemnat caracter al complexului de ţesături din camera de paradă. Pe peretele cu patul de paradă, o decoraţie în lungime formează contrast cu una aşezată în lăţime, prin două feluri de ţesături (pl. V). Dungile mesei de culme cad perpendicular pe un şir de bucăţi de ţesătură, pe cînd chindeele, care sînt şi ele dungate, au dungile aşezate paralel cu tavanul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Tălmăcel sau Boița fîșia cu dungile verticale este acoperită din distanță în distanță de țesături cu dungile în lățime. La Rășinari, pe aceeași fîșie dungată, se pun trei țesături mici de o singură culoare roșie.

Blidele și canceele se înșiră și ele de-a lungul pereților și, în unele cazuri, ca la cuierele cu stinghie, ele se suprapun.

Mobila înflorată redusă la cîteva piese n-are însemnătatea țesăturilor care formează ansambluri bine închegate compuse din piese numeroase. În cele mai multe sate, cuierele și lada de zestre erau singurele piese de mobilă zugrăvită din camere. Numai Rășinarul, sub influența Sibiului, a adoptat mobilierul de stil Biedermaier, nu de nuc, ci de brad pictat. Paturile și dulapurile mari, precum și scaunele cu spătar baroc reproduc linia mobilelor de oraș din a doua jumătate a secolului trecut, dar îi aplică decorația florală pictată.

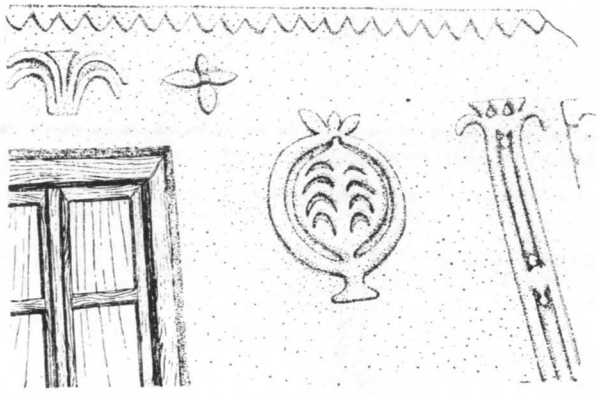


Fig. 15. — Desenul unei fațade decorate cu stucatură din Boița (detaliu).

Alternanța este principiul decorativ care stă la baza aranjamentului patului de paradă. Stive de căpătîie colorate alternează cu țesături rulate și haine păturite. La patul cu godîrlău, draperia din țesături folosește alternanța a două stiluri de ornamente: în carouri și cu motive.

Însemnătatea ansamblului de țesături în interiorul mărginenesc este foarte mare. La un anumit stadiu al evoluției sale, țesăturile constituiau singura lui podoabă. Patul, peretele, grinzile, masa, ușa și icoanele erau decorate cu țesături care, în anumite cazuri, formau adevărate garnituri.

Indiferent de însemnătatea pe care o au în interior diferitele categorii de obiecte, mobilier, țesături, ceramică, obiecte de îmbrăcăminte sau de uz gospodăresc, în cadrul diferitelor tipuri de aranjament pe care l-am întîlnit, ele se armonizează. Culori, forme și aranjamente se îmbină în ansamblul în care se integrează perfect și în funcție de care trebuie să le apreciem.

III. CONDIȚIILE CARE DETERMINĂ AȘEZAREA DECORULUI

În Mărginime, forma obiectului pe care se aplică decorul — pîntecele unei ploști sau petecul de țesătură — determină așezarea și dispoziția decorului. În cadrul acestei forme, decorul se înscrie ca chenar, care se poate repeta pînă umple complet spațiul circumscris. Pe fluturii din Boița — pătrate de țesătură — sînt brodate, la o mică distanță de margine, ghirlande de flori, care constituie un alt pătrat, ceva mai mic decît acela care formează conturul.

Construcția obiectelor e de asemenea determinantă pentru așezarea decorației. La colțarele pictate, ornamentele principale sînt așezate pe tăblii, iar ghirlandele formează chenar pe ramă. Blidarele din Rășinari, cele mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frumoase din regiune, subliniază tăieturile și vergelele printr-o culoare, care contrastează cu fondul. Lăzile de bucate, cu ornamentele săpate, cele mai vechi din regiune, au fața din trei scînduri, poartă decorul cel mai însemnat pe scîndura de mijloc, care este cea mai lată și care e ușor bombată.

Schimbarea formei provoacă schimbarea decorației care i se aplică. Fațada casei, cu acoperișul în două ape și formînd la construcțiile de zid mai vechi un triunghi, are decorația foarte simplă: ea se reduce la chenarele care încadrează ferestrele.

Cînd fațada marchează, printr-un relief de stucatură, uneori întărit cu țigle sau olane, linia podului și a podelii, construcția se împarte în două compartimente la locuințele cu un cat și în trei la cele cu două caturi, formînd cadrul a trei compoziții ornamentale, dintre care cea mai însemnată din punct de vedere decorativ e frontonul.

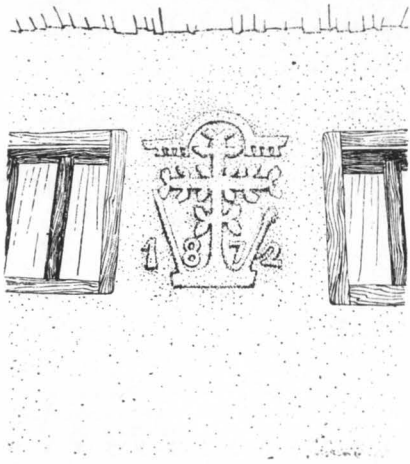


Fig. 16. — Desenul unui motiv ornamental lucrat în stucatură din Poiana.

Am arătat în altă parte legătura dintre croiul costumului și decorația sa. La cămașa cu « petec » pe umăr, creții pornesc din umăr, iar decorația în lărgime este legată de altița lată care ascunde cusătura mînecii. La cămașa cu mîneca pornind din gît, decorația coboară de la gît pe toată lungimea mînecii.

Disproporția dintre dimensiunea obiectului ornat și aceea a ornamentului produce efecte contrare celor urmărite: festoanele adînci, însoțite de motive decupate, merg pe lepedeele ornamentale, dar aplicate pe mînecile iilor din Tălmăcel, dau un aspect sfîșiat.

Lipsa unor informații sigure privind existența unui centru de olărit în Mărginime ne împiedică să aducem cele mai concludente exemple pentru legătura dintre formă și decor, pe care ni le conferă ceramica.

Așezarea decorației nu trebuie să fie în contradicție cu caracterul practic pe care îl au obiectele de artă populară. Însăși funcțiunea determină forma pe care obiectul trebuie s-o ia. Furcile de tors au arini care permit, asemenea furcilor formate din crengi, fixarea caierului. Pintenii grilajului de fier trebuie să-și îndeplinească funcția fără să ia lumina ferestrei. Un caz tipic de decorație în contradicție cu funcția obiectului sînt ghirlandele pictate care acoperă o oglindă din Rășinari, încît oglinda devine inutilizabilă.

« Realismul obiectelor de artă decorativă aplicată constă tocmai în îmbinarea proporțională a laturii artistice și utilitare, în echilibrul lor, cu condiția ca destinația utilitar-practică a obiectului să fie exprimată prin mijloace artistice și printr-o imagine artistică »[1].

Așezarea decorației este legată și de un anumit rol social. Fațada casei și poarta exprimă, prin materialul de construcție (piatră și cărămidă în loc de lemn), prin proporțiile și prin bogăția decorațiilor, în fața satului poziția socială a proprietarului, și de aceea li se acordă o atenție deosebită. Întîlnim adesea în Mărginime case vechi, la care s-a adăugat o poartă modernă, iar

[1] N. Voronov, *Cîteva probleme ale specificului artei aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1956, nr. 6, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fațada a fost înnoită cu geamuri mari, cu ferăstruici la pod și cu decoruri de stucatură de tip urban, fără ca partea dinspre curte să fi suferit vreo modificare. Poarta e decorată numai înspre stradă.

Așezarea decorației este legată de rolul pe care îl are obiectul în ansamblul decorativ din care face parte. În interiorul casei, pe peretele cu patul de paradă, șirul de chindee prezintă ornamentele și spațiile libere dintre ele în continuare, încît formează o decorație liniară pe toată lungimea peretelui. Căpătîile sînt așezate cu partea ornată spre cameră.

Așezarea decorației pieselor de costum este determinată și de felul cum e croit și cum e purtat costumul. Pieptarul răscroit și gîtul descoperit au impus așezarea decorației importante pe piept. Motivele ciurelului, sovănelului și pahiolului se îndesesc la capătul care, după ce vălul a fost înnodat, e scos în evidență.

Așezarea decorației poate fi determinată și de locul pe care decorul reprodus l-a avut inițial. La unele ferăstruici întîlnim ornamente de stucatură care reproduc draperiile, fiindcă în mod normal la ferestre se aplică draperii. Pe pieptarele din Rășinari se află un motiv ornamental care reproduce un complex de broderii așezat în vechime la deschizătura de la gît a celor mai vechi ii.

IV. ASPECTELE, ÎNSEMNĂTATEA ȘI PERSPECTIVELE VALORIFICĂRII DECORAȚIEI MĂRGINENEȘTI

Însemnătatea pe care regimul nostru democrat popular o acordă obiectelor de artă decorativă și aplicată, prin care se valorifică arta populară, în cadrul producției de larg consum cu caracter industrial și cooperatist, răspunde rolului și valorii pe care le au aceste obiecte în cadrul organizării noastre sociale actuale.

Astăzi confortul și frumusețea nu mai sînt privilegiile rezervate unei anumite clase. Obiectele aparținînd artelor decorative și aplicate sînt cele pe care, chiar prin natura lor, le folosim cotidian. Dacă perfecționarea lor tehnică contribuie la ridicarea standardului de viață, « calitățile artistice ale acestui gen de artă formează una din verigile pentru ridicarea nivelului de viață și de cultură al oamenilor muncii și socialismului »[1].

Decorația populară, perfect adaptată unor forme verificate, folosind tehnici de lucru adecvate unor motive anumite, poate fi preluată și adaptată de imensele posibilități ale noii producții folosite de oamenii de artă.

Efectele puternice, obținute prin mijloace simple, fac ca ornamentica mărginenească să poată fi folosită cu succes în unele ramuri de artă aplicată. Țesăturile de interior și pielăria ștanțată, cu un specific bine precizat, oferă motive cu aplicații multiple și variate și se pretează admirabil industrializării lor. De asemenea, unele modele legate de anumite tehnici de lucru cum sînt cusăturile cu fîșii de piele colorate, sînt potrivite pentru o producție cu caracter artizanal sau cooperatist.

---

[1] M. Alpatov, *Despre arta decorativă a zilelor noastre*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 5, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După felul în care este folosit decorul popular, în cadrul valorificării artei populare, deosebim și pentru Mărginime trei procedee:

Primul constă în reproducerea fidelă, fără nici o modificare a decorului tradițional, atît în ceea ce privește forma cît și ornamentul. Costumele și chimirele executate de cooperativele din regiunea Sibiu, diferitele obiecte de lemn « încrișiat » — furci, linguri, ploști — păpușile îmbrăcate în costume naționale, destinate muzeelor etnografice și expozițiilor naționale și internaționale, redau exact caracterele artei populare din această regiune. La concursurile Casei creației populare, obiectele prezentate erau executate în stil tradițional. Unele din ele aparțin artei mărginenești și au fost premiate, relevîndu-se frumusețea decorației lor. Pictorul scenograf T. Kiriakov-Suruceanu a reprodus costumul în figurine de lemn sculptat (fig. 9).

Al doilea procedeu respectă ornamentul, dar îl aplică pe un material deosebit de cel tradițional, sau schimbă tehnica în care el este lucrat. Pe rochii și șorțuri de marchizet, expuse de « Arta manuală din Sibiu » sînt cusute « în muște » motive bătrînești de altiță. Din stofă de cioareci se confecționează mape și clasoare, pe care apoi se aplică motive decupate din piele, brodate cu un șnur, care este însă mult mai gros decît cel de pe cojoace și care nu este niciodată înviorat de broderiile care îl întovărășeau pe cojoace. La Sibiu, în ultimii ani, numeroase lămpi, abajururi și brelocuri au fost decorate cu desene de motive mărginenești, sau cu figuri în costume săliștenești.

Schimbarea tehnicii are asupra motivului efecte multiple: îi schimbă dimensiunile, îl stilizează, îl simplifică. Cooperativele din Sălișteș și Rășinari produc scoarțe care sugerează, prin diferența de ton, relieful realizat în mod obișnuit prin motive de alesătură.

Pe frumosul chimir (fig. 10) realizat în 1950 și achiziționat de Muzeul de artă populară, intarsele de piele colorată, lucrate la rece, reproduc același motiv pe care cojocarii îl obțin prin broderie. Caracteristice sînt cruciulițele, inspirate din cruciulițele brodate din fîșii de piele colorată. Schimbarea tehnicii dă aici decorației un aspect stilizat.

La costumele pentru scenă, destinate ansamblurilor artistice, executate de Decorativa-București, motivele nu mai sînt lucrate de mînă, pe fir, ci cusute în « lanț » la mașină. Motivele devin mai mari, se simplifică și din cauza tehnicii schimbate își pierd caracterul de desen geometric. Dar datorită alegerii judicioase a unor motive care folosesc linia curbă în locul « treptelor », mai potrivită tehnicii mecanice folosite și a justei dozări a spațiilor libere față de cele ornate, efectul de ansamblu este același, ceea ce constituie un succes.

Procedeul al treilea consistă în a introduce motive noi, dar executate într-o tehnică veche. Pe fața de masă, prezentată de Eudoxia Stanciu la concursul Casei creației populare din 1956, realizată din materialele, în culorile, în tehnica și compoziția tradițional mărginenească, s-a introdus un element nou, steaua socialistă, care este perfect încorporată între vechile motive (fig. 7). Această frumoasă realizare a fost distinsă cu premiul I. Iia săliștenească, trimisă la expoziția de artă populară din 1959, are altița lucrată migălos în « muștele » tradiționale în motivul « Secera și ciocanul ». Dimensiunea bine potrivită a motivului și execuția ireproșabilă fac ca acest element nou să se integreze perfect în tradiția cea mai autentică a artei populare mărginenești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Unele condiţii specifice regiunii cercetate fac ca obiectele de artă populară mărginenească să aibă în acţiunea de valorificare a artei populare un loc deosebit.

Faptul că unele piese de costum sau părţi din piese de costum — ciupagele de la ii, brîiele, dantelele şi cojoacele — şi unele ţesături ornamentale au fost în general executate de meşteşugari specializaţi, care formează uneori adevărate ateliere familiale, explică uşurinţa cu care această producţie a adoptat forma cooperativei de stat.

De asemenea faptul că costumul mărginenesc s-a răspîndit pînă în Vîlcea şi pînă în Munţii Apuseni, faptul că este confecţionat din materiale de fabrică şi că decorul şi structura lui prezintă o tendinţă de simplificare, care nu-i scade cu nimic valoarea artistică, îi uşurează considerabil confecţionarea, îl fac potrivit producţiei cooperatiste de stat în cele mai bune condiţii.

Unele insuccese ale artei aplicate se datoresc în mare parte interpretării greşite a specificului fenomenului popular. Însuşi termenul de « creator de artă populară » aplicat unui artist plastic, care face machete de costume, este un nonsens. Un pieptar din Sibiu creat la Bucureşti în coloritul săliştenesc, cu motive şi tehnică de broderie răşinăreană, în combinaţii fanteziste, nu ţine seama de faptul esenţial, că fiecare tip de cojoc este expresia unui anumit stil de decoraţie. Coloritul sobru săliştenesc se potriveşte cu ornamentele mărunte şi discrete şi nu cu desenele reliefate, cu curbele viguroase şi cu culorile aprinse ale motivelor răşinărene. Cît de deosebite sînt aceste creaţii hibride de frumoasele piese de cojocărit, lucrate de cooperativele locale, al căror stil izvorît din tradiţia ornamentală locală este respectat.

De asemenea, arta aplicată care foloseşte elemente de artă populară mărginenească trebuie să ţină seama de alt caracter specific artei populare: integrarea obiectului într-un anumit ansamblu artistic. Desigur că multe obiecte prezintă o valoare artistică independentă, dar aprecierea lor trebuie făcută în funcţie de ansamblu. Am văzut cum, datorită justei dozări a motivelor şi potrivirii lor cu o tehnică mecanică, Decorativa-Bucureşti a dat costume care sînt reuşite, pentru că păstrează caracterele ansamblului decorativ al costumului femeiesc din Săliște. Arta aplicată, care valorifică arta populară, trebuie să ţină seamă de noile condiţii tehnice şi de noul ansamblu în care elementul popular e folosit şi să vadă dacă aceste condiţii nu sînt în contradicţie tocmai cu elementele care i-au pus în valoare frumuseţea. Credem că în felul acesta multe din erorile comise în acest domeniu s-ar evita.

Concluzie. Studiul ornamenticii din regiunea Sibiului, în funcţie de condiţiile de existenţă materială a populaţiei, de nivelul ei de trai şi de posibilităţile de achiziţie considerabil sporite în ultimii ani, ne-a permis să stabilim două stiluri ornamentale principale, cel din Săliște şi cel din Răşinari, ale căror variante se regăsesc în toate comunele Mărginimii.

Diferenţierea celor două stiluri se datoreşte aşezării şi modului de viaţă a celor două centre. Răşinarii, legat de Sibiu printr-o linie de tramvai, a devenit în realitate o suburbie a Sibiului, de unde primeşte zilnic sugestii şi influenţe de viaţă urbană, pe care caută să le concilieze cu vechile tradiţii ţărăneşti. În aceasta stă originalitatea artei lui populare.

Săliştea, — cu scaunul ei, asupra căruia exercită încă o supremaţie economică şi culturală — e, din punct de vedere artistic, mai independentă de influenţa Sibiului. Arta populară din Săliște şi-a păstrat mai bine elementele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tradiţionale şi evoluţia ei s-a făcut nu atît sub influenţa vieţii urbane, cît în sensul propriei ei tradiţii.

Chiar cînd arta populară din Sălişte a adoptat elemente străine, ea le-a transformat încît le-a putut integra în sistemul său cromatic, în tehnica sa specifică şi în stilul său caracteristic. Încorporarea acestor elemente de împrumut în creaţiile sale originale şi asimilarea sau transformarea lor fac din arta populară mărginenească o sinteză.

Exigenţe sporite de confort, progresele rapide ale culturii maselor şi contactul tot mai strîns cu viaţa urbană au transformat şi transformă mereu modul de viaţă al satelor, organizarea interiorului şi îmbrăcămintea locuitorilor. Coafura incomodă a văliturii este înlocuită cu cîrpa neagră şi cu pahiolul legate simplu. Vălitura, purtată sărbătoarea, apare rareori ca o curiozitate a costumului actual.

Camera de paradă, cu aspect de expoziţie, se transformă în cameră de locuit. Tavanul cu bîrne aparente este tencuit, ferestrele se măresc şi prin aceasta se schimbă tot stilul ornamental al casei. Nevoia de confort acordă o precădere tot mai evidentă elementelor utilitare asupra celor pur decorative.

Faţă de aceste cauze care sînt de natură să ducă la o transformare radicală a decoraţiei populare, industrializarea artei populare prin cooperative de producţie contribuie în schimb să menţină tradiţia meşteşugărească locală şi să răspîndească motive şi forme deosebit de izbutite nu numai în regiunile în care ele au fost create ci şi în celelalte părţi ale ţării. Aceasta este desigur un prim pas. În momentul în care se va putea trece şi la noi, la realizări industriale de obiecte de artă decorativă aplicată reuşind să redea « tuşa artistului, sentimentul că totul a fost creat de mîna lui inspirată »[1], această calitate esenţială a operei de artă care poate fi reprodusă în masă tocmai de înalta tehnică modernă[2], este probabil că atunci cele mai reuşite elemente de artă populară se vor răspîndi atît încît să devină din regionale, ale întregului popor.

ДЕКОРАТИВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ В ОБЛАСТИ СИБИУ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Украшения, благодаря которым некоторые изделия крестьянского производства приобретают, помимо практической ценности, также и художественную, ставят перед исследователем народного искусства вопросы, выходящие за пределы изучения орнаментации как таковой. Несомненно, что гармоничная форма, соответствующая назначению предмета, специальная техника обработки, как например обработка некоторых тканей на сукновальне, определенная техника выработки, выполненная особенно тщательно, как например некоторые формы плетней, определенный цвет в хроматическом ансамбле, могут придать предмету художественные качества. Но то, что делает предмет привлекательным, завершает его пластическое совершенство, придает ему новую художественную ценность, — это орнамент.

Главные проблемы орнаментации, возникающие в южной Трансильвании, связаны, в первую очередь, с определенным анализом орнаментальной грамматики. Изучение средств выполнения орнамента, рельеф, противопоставление орнаментальных частей неорнаментированным, игра рефлексов и окраска связаны с важнейшими техническими

[1] M. Alpatov, *Despre arta decorativă a zilelor noastre*, în *Probleme de artă plastică*, 1958, nr. 5, p. 13.

[2] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

приемами выполнения орнамента, как резьба по дереву, штукатурная лепка, вышивка, узоры и цветы, осуществляемые на ткацком станке.

Особый интерес с декоративной точки зрения представляет исследование способа и места нанесения украшения. Это делается обдумано с учетом ряда факторов, от которых зависит окончательное выполнение предмета и сохранение его основных качеств. Хорошо известно, какое значение имеет форма предмета для применяемого к нему украшения, а также связь между этими двумя элементами. От гармонии между ними зависит, в первую очередь, художественная ценность предмета.

Расположение украшения связано также с известной социальной ролью, выполняемой им, с тем, как создан и носится народный костюм, и с ролью этого украшенного предмета в декоративном ансамбле, частью которого он является.

Превращение произведений народного искусства в товар в рамках производства кооперативов способствует поддержанию в южной Трансильвании местной ремесленной традиции. Прославленные скорняки формируют молодые кадры подлинной школы народной художественной вышивки. Народные орнаменты иногда воспроизводятся с точностью, в других же случаях, вследствие использования определенных технических приемов стилизации, их вид изменяется. Новые орнаменты выполняются старыми техническими приемами из традиционного материала и в традиционных красках. Социалистическая звезда прекрасно включена в старинные мотивы на одной расшитой скатерти, получившей первый приз на конкурсе « Дома народного творчества ».

В данной работе затронуты прежде всего вопросы украшений различных категорий предметов народного искусства в одной из областей страны в зависимости от условий материальной жизни, жизненного уровня и покупательной способности населения. Другим вопросом было установление орнаментального стиля данной области, входящей в рамки массового промышленного производства.

DE QUELQUES PROBLÈMES D'ORNEMENTATION DANS L'ART POPULAIRE DE LA RÉGION DE SIBIU

RÉSUMÉ

La décoration de certains produits de l'industrie paysanne, qui, parallèlement à leur destination pratique, leur confère encore une valeur artistique, soulève pour l'historien d'art populaire des problèmes qui dépassent l'étude de l'ornementation proprement dite. Une forme harmonieuse, appropriée à la fonction de l'objet, une technique spéciale telle que le calandrage de certains tissus, l'exécution particulièrement soignée des entrelacs de clotures tressées par exemple, telle ou telle nuance dans un ensemble chromatique, tout cela est susceptible assurément de conférer à l'objet des qualités artistiques. Mais ce qui le rend réellement attrayant, parachève sa perfection plastique et lui ajoute des valeurs artistiques nouvelles, c'est l'ornement.

Les principaux problèmes ornementaux soulevés par l'art populaire de la Transylvanie méridionale se rattachent en premier lieu à une certaine analyse de « grammaire » ornementale. Les procédés plastiques utilisés pour la réalisation de l'ornementation — relief, opposition des saillies et des creux, jeu des reflets, couleur — se retrouvent dans les principales techniques ornementales: sculpture sur bois, modelage en stuc, broderie et ornements tissés.

Il est particulièrement intéressant, sous ce rapport, d'étudier l'arrangement et l'emplacement de la décoration, qui doivent tenir compte de toute une série de facteurs déterminant la pleine réalisation de l'objet, tout en lui conservant les qualités essentielles. On sait assez à quel point la forme de l'objet est importante pour la décoration qu'on lui applique et l'on connaît le rapport qui existe entre ces deux éléments. C'est de leur harmonie que dépend, en premier lieu, la valeur artistique de l'objet.

L'emplacement de la décoration est, lui aussi, fonction du rôle social déterminé qu'il est appelé à remplir, de la manière dont est créé et porté le costume populaire, ainsi que de l'objet décoré, dans l'ensemble décoratif dont il fait partie.

La mise en valeur de l'art populaire, dans le cadre de la production des coopératives, contribue à conserver, en Transylvanie méridionale, les traditions artisanales

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

locales. Des pelletiers maîtres de la décoration forment les jeunes cadres dans de véritables écoles de broderie artistique populaire. Parfois, les motifs populaires sont reproduits fidèlement; d'autres fois, l'emploi de certains procédés techniques en modifie l'aspect en le stylisant. Les ornements nouveaux, qui s'inspirent de la nouvelle organisation sociale, sont exécutés selon l'ancienne technique, à l'aide des matériaux et dans les teintes traditionnelles. Ainsi, par exemple, l'étoile socialiste apparaît parfaitement incorporée et adaptée aux motifs anciens, sur une nappe brodée qui a remporté le 1er prix lors du concours de la Maison de la Création Populaire.

Le présent travail étudie les problèmes de la décoration tels qu'ils se posent pour les différentes catégories d'objets d'art populaire d'une région donnée, en fonction des conditions matérielles, du niveau de vie et des possibilités d'acquisition de la population. La détermination du style ornemental d'une certaine région dans le cadre de la grande production, à caractère industriel, est un dernier problème que l'auteur s'attache à étudier dans ce travail.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERAMICA SMĂLȚUITĂ DIN SECOLELE X—XV ÎN LUMINA ULTIMELOR CERCETĂRI ARHEOLOGICE

de CORINA NICOLESCU

Cercetările arheologice din ultimii zece ani, atît de intense pe tot cuprinsul țării, au dat la iveală numeroase și felurite specii de ceramică din epoca feudală, care îngăduie cunoașterea unui nou aspect al culturii materiale și al artei, atît de neglijat în trecut. Materialele descoperite contribuie în primul rînd la lămurirea, în parte, a unor serii de probleme din istoria țării în mileniul I al erei noastre. S-a ajuns în adevăr, pe baza studiului ceramicii, la determinarea diferitelor culturi materiale ale unora dintre popoarele migratorii, care au trăit sau numai au străbătut teritoriul romînesc. S-a putut stabili, de asemenea, existența în secolul al X-lea a unei ceramici cu trăsături proprii; considerată ca « protoromînească » [1], răspîndită mai ales în cîmpia Dunării și în Dobrogea, cu unele legături și analogii în lumea balcanică, ea se deosebește de olăria slavă [2].

Dintre toate aceste materiale, ceramica smălțuită din secolele X—XV, remarcabilă din punct de vedere al formelor, decorului și coloritului, se încadrează în domeniul istoriei artei.

Cunoscută în trecut din descoperiri întîmplătoare, care uneori urmăreau un alt obiectiv arheologic [3], ceramica smălțuită, bogat reprezentată în unele

---

[1] I. Nestor, *Contributions archéologiques au problème des proto-roumains. La civilisation de Dridu*, în *Dacia*, 1958, II, p. 371—382. I. Nestor, E. Zaharia, *Sondajele de la Dridu*, în *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, V, p. 547—552. M. Comșa, *Contribuții la cunoașterea culturii străromîne în lumina săpăturilor de la Bucov* (r. și reg. Ploiești), *S.C.I.V.*, 1959, X, 1, p. 81—94.

[2] K. Horedt, *Ceramica slavă din Transilvania*, în *S.C.I.V.*, 1951, II, 1—2, p. 189—218 + XIV pl. Maria Chișvasi-Comșa, *Unele concluzii istorice pe baza ceramicii din secolele VI-XII*, în *S.C.I.V.*, 1957, VIII, p. 267—289; *Slavii de răsărit pe teritoriul R.P.R. și pătrunderea elementului romanic în Moldova pe baza datelor arheologice*, în *S.C.I.V.*, 1958, IX, 1—2, p. 73—84, I. Nestor, *Slavii pe teritoriul R.P.R. în lumina documentelor arheologice*, în *S.C.I.V.*, X, 1959, p. 49—62.

[3] Cu ocazia cercetărilor mai vechi, din așezările romane de la Turnu-Severin (Drubeta), Celei (Sucidava), Capidava etc., s-au dat la iveală și numeroase materiale din epoca feudală. În săpăturile de degajare a unor monumente feudale ca: cetatea Sucevei, curtea domnească din Hîrlău, cetatea Severinului, curtea domnească din Tîrgoviște, palatul de la Măgureni, biserica și curtea domnească din Argeș, mănăstirile Vodița, Coșușteа etc., s-au descoperit fragmente de ceramică medievală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzee ale țării [1], n-a fost încă amănunțit studiată [2], nici definitiv clasată. Cercetările sistematice de arheologie feudală, din ultimii ani, au dus totuși la determinarea unei cronologii mai sigure a ceramicii feudale. Bogăția și varietatea descoperirilor din numeroasele așezări [3], cercetate în ultimii zece ani, asigură olăriei smălțuite și ceramicii arhitectonice un loc important în istoria artei romînești.

Ramură a artei decorative, ea ocupă în prima etapă a perioadei feudale un rol de seamă în producția meșteșugarilor din orașe și din unele centre mănăstirești. În secolele XVII—XVIII, olăria smălțuită trece în mediul sătesc, unde meșteșugul dăinuiește și azi. Studierea și publicarea bogatelor descoperiri din domeniul olăriei și al ceramicii arhitectonice aruncă lumini noi asupra culturii și artei romînești. Se vor putea reconstitui și înțelege aspecte de viață cotidiană. Se va ajunge la cunoașterea în amănunt a decorării construcțiilor feudale. În stadiul actual al descoperirilor, se poate preciza că pînă în secolele XV—XVI ceramica monumentală a mers mînă în mînă cu dezvoltarea arhitecturii romînești. Ea a împodobit locuințele de lemn orășenești ca și palatele și bisericile de piatră. Ceramica smălțuită a dat strălucire fațadelor, a luminat interioarele, a înfrumusețat sobele, căminele și pavimentele, iar în unele cazuri a încadrat ușile și ferestrele.

Repertoriul ornamental al ceramicii este de o inepuizabilă varietate și bogăție, constituind o adevărată arhivă pentru motivele decorative care au circulat în arta romînească și s-au pierdut parțial o dată cu dispariția unor monumente. Pentru etapa de început a artei romînești — secolele X—XIV — în care monumentele de artă majoră, arhitectură, pictură și sculptură sînt în cea mai mare parte distruse, studiul motivelor ceramicii contribuie la înțelegerea diverselor curente artistice și la procesul de integrare parțială a lor în tradiția locală.

Rapoartele de săpături, succinte și sobru ilustrate, valorifică încă prea puțin bogăția și varietatea materialelor recent descoperite. Limitați la colecția expusă la Muzeul național de antichități de pe lîngă Institutul de arheologie al Academiei R.P.R. și la publicațiile existente, considerăm că se pot face totuși anumite observații de ordin general, privind istoria artei feudale. Pentru a remedia unele lacune inevitabile, din lipsa de materiale, am căutat să legăm aceste observații de acelea privind începuturile arhitecturii [4]. Astfel, sperăm să putem lămuri treptat marile direcții ale procesului de formare a artei romînești, ale cărei origini pot fi coborîte pînă în secolul al X-lea.

★

Pentru a putea urmări începuturile olăriei smălțuite, teritoriul dobrogean constituie, întocmai ca și pentru arhitectură, cea mai unitară și mai semni-

---

[1] Cea mai bogată colecție o posedă Muzeul național de antichități al Institutului de arheologie al Academiei R.P.R. din București. Muzeul de istorie din Iași deține de asemenea valoroase materiale de pe teritoriul Moldovei. Muzeul de artă al R.P.R., muzeul de istorie și arheologie al orașului București și muzeele din orașele Turnu-Severin, Suceava, Fălticeni, Piatra-Neamț, Sibiu, Cluj, Sf. Gheorghe, Sighișoara etc. au interesante colecții de ceramică medievală.

[2] Bibliografia studiilor despre ceramică în lucrarea: *Ceramica feudală romînească*, București, 1958, p. 177—184.

[3] Principalele așezări cercetate în ultimii ani, interesînd arheologia feudală, sînt următoarele: Garvăn-Dinogetia, Capidava, Păcuiul lui Soare, Isaccea, Niculițel, Zimnicea, Giurgiu, București, Tîrgșor, Suceava, Iași, Piatra-Neamț, Vaslui.

[4] Corina Nicolescu, *Începuturile artei feudale în țara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, VI, nr. 1, p. 47—57.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ficativă mărturie. La Capidava[1], Garvăn-Dinogetia[2] și în alte numeroase așezări[3] se găsește, împreună cu olăria comună nesmălțuită, o ceramică smălțuită verde-măslinie, aparținînd secolelor X—XI. Obiectele smălțuite pe teritoriul romînesc sînt de altfel cu mult mai vechi, fiind cunoscute atît în Dobrogea[4], cît și în Transilvania, încă din secolele III—VI. În stadiul actual al cercetărilor, din lipsa materialelor de legătură între secolele VI—IX, nu se poate stabili dacă smalțul a continuat să fie produs de localnici, în Dobrogea, sau în lumea balcanică, sud-dunăreană.

Două tipuri de vase smălțuite, găsite la Capidava — ulciorul amforoidal cu două torți, de tradiție romano-bizantină și cana bitronconică, a cărei origine poate fi urmărită pînă în Latène — sugerează ideea continuității formelor și procedeelor tehnice mai vechi chiar la Dunărea de jos, continuitate care ar putea fi însă sud-dunăreană, deoarece lumea balcanică a păstrat și în secolele VII—IX mai strînse legături cu Bizanțul. Tehnica smălțuirii a putut fi introdusă din nou în ținuturile de la Dunărea de jos, în secolul al X-lea cînd se reiau aici legăturile cu lumea bizantină și balcanică.

Dacă producția sau importarea obiectelor smălțuite în ținutul dobrogean, anterioare secolelor IX—X, n-au fost încă suficient de convingător dovedite, din pricina lipsei de materiale sigur datate[5], în schimb, existența lor locală, în veacul al X-lea, este demonstrată arheologic. O serie de argumente pledează pentru această teză[6]. În primul rînd, larga răspîndire, într-o proporție

---

[1] Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava*, București, 1958, cap. V, *Obiectele de ceramică*, p. 153 și urm.

[2] Rapoartele săpăturilor de la Dinogetia, în *S.C.I.V.*, 1950—1956 și *Materiale și cercetări arheologice*, vol. IV—V; I. Barnea, *Relațiile dintre așezarea de la Bisericuța-Garvăn și Bizanț în sec. X—XIII*, în *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 652—655.

[3] Ceramică smălțuită verde s-a mai găsit și în alte așezări dobrogene ca: Prislava, Isaccea, Niculițel, Troesmis, Carsium, Axiopolis, Păcuiul lui Soare etc.

[4] Din sondajele mai vechi de la Durostorum ne-au rămas un opaiț și un mîner de pateră terminat cu cap de berbec, smălțuite verde. Vezi *Ceramica feudală romînească*, București, 1958, p. 58, nota 1—2. La Tomis s-a găsit de asemenea fundul unei patere, smălțuită în interior, verde-măsliniu, *S.C.I.V.*, 1953, IV, p. 652. La Cristești pe Mureș, Sucidava, Dinogetia, s-au găsit de asemenea fragmente de olărie smălțuită verde, *ibidem*, p. 653—655. Totodată se mai păstrează un opaiț smălțuit verde-măsliniu inedit, găsit la Hunedoara; în muzeul din Deva se găsesc de asemenea cîteva obiecte smălțuite.

[5] *Capidava*, p. 207—209. În această monografie se menționează existența a două niveluri de locuire, cel mai nou din secolele X—XI, cel mai vechi anterior secolului al X—lea. Unele imprecizii și contraziceri în datarea celor două niveluri și a materialelor impun, în stadiul actual al cercetărilor, unele rezerve față de afirmația autorilor despre introducerea ceramicii smălțuite în secolul al VIII-lea (p. 193, 207—219). La Bucov s-a găsit un ulcior amforoidal cu două torți și fragmente de străchini smălțuite. Complexul de aici este datat sec. IX—X. M. Chișvasi-Comșa, *Săpăturile de la Bucov*, în *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, V, p. 496, fig. 1.

[6] *S.C.I.V.*, 1952, III, p. 365. În raportul asupra săpăturilor de la Garvăn-Dinogetia se semnalează un fragment de ulcior nesmălțuit, de tipul acelora care apar obișnuit smălțuite verde. În studiul de I. Barnea, *Relațiile dintre așezarea de la Bisericuța-Garvăn și Bizanț în sec. X—XIII*, în *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 655, autorul ezită însă asupra provenienței locale a acestei ceramici, ajungînd la concluzia apartenenței ei « la anumite centre mai de seamă ale imperiului bizantin » (p. 655). În raportul din *S.C.I.V.*, 1955, VI, 1—2, p. 108—109, se afirmă că există « slabe indicii ale practicării smălțuirii în mediul local », deoarece s-au găsit două baghete de vase nesmălțuite, care obișnuit se aplicau pe ulcioarele smălțuite verde; de asemenea s-au găsit două fragmente de vase smălțuite împodobite cu benzi de linii vălurite (*S.C.I.V.*, 1952, III, p. 385); iar pe o oală de tipul local, nesmălțuită, s-a găsit o pată de smalț verde. Revenind asupra acestei probleme, pe baza materialelor de la Capidava și de la Dinogetia, R. Florescu în *Note despre olăria smălțuită din sec. X—XI*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, III, 1—2, p. 290—292, demonstrează în mod concludent folosirea smalțului verde de către meșterii locali (vezi de asemenea și *Capidava*, p. 206—209).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relativ mare, a olăriei smălţuite, în raport cu olăria comună, în toate aşezările dobrogene cercetate. Apoi identitatea dintre pasta olăriei comune şi a aceleia smălţuite. Trebuie amintite în al treilea rînd fragmentele de olărie comună purtînd urme de smalţ verde-măsliniu, cît şi resturile de ulcioare nesmălţuite, care au forma şi trăsăturile caracteristice acelora smălţuite. La toate aceste observaţii se mai adaugă constatarea deosebit de importantă a unui proces de contaminare între formele şi ornamentaţia olăriei comune şi a aceleia smălţuite [1].

Utilizarea smalţului nu este limitată la teritoriul dobrogean. O constatăm de-a lungul Dunării şi în cîmpia romînă. Fragmentele de ulcioare smălţuite verde-măsliniu se găsesc şi între materialele ceramice diverse de la Păcuiul lui Soare [2] şi Turnu Severin [3]. De asemenea, unele oale comune nesmălţuite de la Dridu poartă pe buză cîte o dungă de smalţ verde [4]. În aşezarea de la Bucov [5], lîngă Ploieşti, situată deci în regiunea de interferenţă a cîmpiei romîne cu zona subcarpatică, s-au găsit fragmente de ulcioare amforoidale cu două torţi şi străchini smălţuite verde-măsliniu, pătrunse probabil pe cale comercială, tot din Dobrogea. Constatarea unei ceramici smălţuite şi în nordul Dunării este deosebit de semnificativă pentru înţelegerea comunităţii culturale între cele două ţinuturi, nord şi sud-dunărene, în secolul al X-lea. Vom vedea mai jos că folosirea smalţului şi în nordul Dunării, este doar un aspect al multiplelor manifestări, care sînt comune lumii din Dobrogea şi aceleia din ţinutul carpato-dunărean. Aceleaşi forme, procedee tehnice şi motive decorative se constată în aşezările din cîmpia romînă şi în cele dobrogene. Unitatea culturală a acestor teritorii se accentuează tot mai mult în veacurile următoare. Olăria, definită în aşezarea de la Dridu ca « protoromînească », este semnul cel mai grăitor al acestei unităţi culturale, care s-a constituit în secolul al X-lea în spaţiul carpato-dunărean, în legătură cu civilizaţia bizantină şi balcanică.

Producerea smalţului de către meşterii locali constituie un pas către îmbunătăţirea calităţii olăriei, şi oferă posibilităţi mai variate de ornamentaţie. Trebuie subliniat însă faptul că, în aceeaşi vreme cu introducerea smalţului, se petrece un alt proces, plin de semnificaţie pentru dezvoltarea ceramicii dobrogene şi a culturii materiale locale, în genere. Apar numeroase şi variate forme noi. Acest proces înnoitor trebuie urmărit în primul rînd, pentru că reflectă îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă a populaţiei locale. Pe de altă parte, el constituie în germene preocuparea de artă, căutarea formelor elegante şi variate, corespunzătoare noilor nevoi.

---

[1] *Capidava*, p. 206—207.

[2] I. Nestor, P. Diaconu, *Săpăturile arheologice de la Păcuiul lui Soare*, în *Materiale şi cercetări arheologice*, 1959, V, p. 588.

[3] Între numeroasele şi diversele materiale feudale, aflate în muzeul din Turnu Severin, unele încă inedite, se găsesc cîteva fragmente de ulcioare smălţuite verde-măsliniu; smalţul este aplicat direct peste pasta vasului ca în unele cazuri de la Dinogetia şi Capidava.

[4] Informaţie de la E. Zaharia.

[5] *Materiale şi cercetări arheologice*, 1959, V, p. 496, fig. 1. Datarea acestui complex este din secolele IX—X. Deoarece există unele indicii încă insuficient precizate despre existenţa şi la Capidava a smalţului verde, anterior secolului al X-lea, am considerat, în stadiul actual al cunoştinţelor, ca probabilă producerea smalţului în Dobrogea încă din prima jumătate a secolului al X-lea. Această datare se leagă de o serie de alte fapte, cum este de pildă construirea din nou sau refacerea vechilor cetăţi de către localnici, proces care, aşa cum ne informează cronicile bizantine, se petrece anterior cuceririi ţinutului dobrogean de către Tzimiskes (971). Pătrunderea unor elemente de cultură bizantină şi balcanică la Dunărea de jos are loc probabil în legătură cu constituirea marelui imperiu bulgar, şi se petrece încă de la sfîrşitul secolului al IX-lea şi prima jumătate a secolului al X-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe baza materialelor publicate pînă acum, se constată că în olăria comună, nesmălţuită, independent de apartenenţa ei la o cultură sau alta, în cîmpia romînă, Moldova sau Transilvania, pînă în secolul al X-lea, repertoriul formelor este foarte sărac, limitat de fapt la două tipuri principale: oala fără torţi şi strachina sau castronul tronconic. La aceste forme, nelipsite oricărei aşezări, se mai adaogă uneori opaiţele, tigăile, sau tăvile şi căldările din lut, cele din urmă imitaţii ale căldărilor metalice, caracteristice popoarelor migratorii. Identitatea formelor întîlnite pe întregul teritoriu romînesc face dovada existenţei unor condiţii similare de viaţă, destul de primitive. Nevoile extrem de reduse ale gospodăriei cereau doar două-trei vase simple. Aceleaşi oale, care serveau la fiert, erau folosite pentru transportul şi păstrarea lichidelor. Recipientele de lemn erau foarte probabil utilizate destul de des.

Materialele găsite în cercetările ultimilor ani, în centrele dobrogene, ne atrag îndeosebi atenţia, asupra unor forme noi, în secolul al X-lea, care se găsesc tot în această vreme şi în ţinutul carpato-dunărean. În cadrul acestei olării, trebuie deosebite vasele de import, aduse din centrele bizantine, pontice şi balcanice, de imitaţiile şi creaţiile realizate de meşterii locali, în atelierele care se constituiseră în ţinutul dobrogean. În genere, variatele forme, care apar frecvent în aşezările de la Garvăn-Dinogetia, Capidava, Isaccea, Niculiţel etc. sînt destinate mai ales transportului, păstrării şi consumului băuturilor, mierei, uleiului etc. În aşezările amintite, apar în număr relativ mare amforele de import [1]. Aproape fiecare gospodărie cercetată la Garvăn-Dinogetia poseda una pînă la şase sau opt amfore. La Niculiţel [2], Isaccea [3], Constanţa, Igliţa, Păcuiul lui Soare [4] etc. se găsesc de asemenea numeroase fragmente de amfore. La Capidava şi la Dridu ele sînt mai rare [5]. Din cercetarea amforelor găsite la Garvăn s-a putut desprinde existenţa cîtorva tipuri. Unele de formă sferoidală sînt frecvente în nivelul datat din secolele X—XI; ele poartă pe umăr mărcile atelierelor bizantine din care provin. Tipuri identice se găsesc în aceeaşi vreme la Constantinopol, Sarkel, Chersones. Pătrunderea lor în mediul dobrogean pare a fi chiar anterioară stăpînirii bizantine, deoarece s-a constatat arheologic existenţa unui tip înrudit, cu gîtul mai înalt şi corpul ovoidal, considerat de la sfîrşitul secolului al IX-lea şi începutul veacului următor [6].

Un alt tip, tot de import, îl constituie amfora piriformă, cu torţile supraînălţate, răspîndită mai ales în prima jumătate a secolului al XI-lea, cu o variantă care o continuă şi în a doua jumătate a aceluiaşi veac, şi se găseşte în afară de Garvăn, la Niculiţel şi Igliţa. În afară de amforele mai sus amintite, la Dinogetia s-au putut deosebi unele exemplare sferoidale, lipsite de mărcile ştampilate. Acest tip se deosebeşte de cele marcate prin proporţiile, pasta şi procedeul de ardere, care îndreptăţesc pe arheologi să le considere ca imitaţii locale ale amforelor bizantine [7].

---

[1] I. Barnea, *Amforele feudale de la Dinogetia* în *S.C.I.V.*, 1954, V, 3—4, p. 513—530.

[2] *S.C.I.V.*, 1954, V, 1—2, p. 184; *S.C.I.V.*, 1955, VI, 3—4 p. 742.

[3] *S.C.I.V.*, 1954, V, p. 180—181, fig. 18 şi *Materiale şi cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 167—169; I. Barnea, *op. cit.*, p. 521—522.

[4] Între materialele de la Păcuiul lui Soare apar şi numeroase fragmente de amforă de tipul aceleia de la Garvăn-Dinogetia, *Materiale şi cercetări arheologice*, 1959, V, p. 588.

[5] *Capidava*, p. 209; se găsesc fragmente din 4 amfore cu torţile supraînălţate. La Dridu a fost găsit un exemplar purtînd urmele unei inscripţii pictate cu roşu (*Dacia*, 1958, II, p. 376).

[6] I. Barnea, *Amforele feudale de la Dinogetia*, în *S.C.I.V.*, 1954, V, 3—4, p. 518.

[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

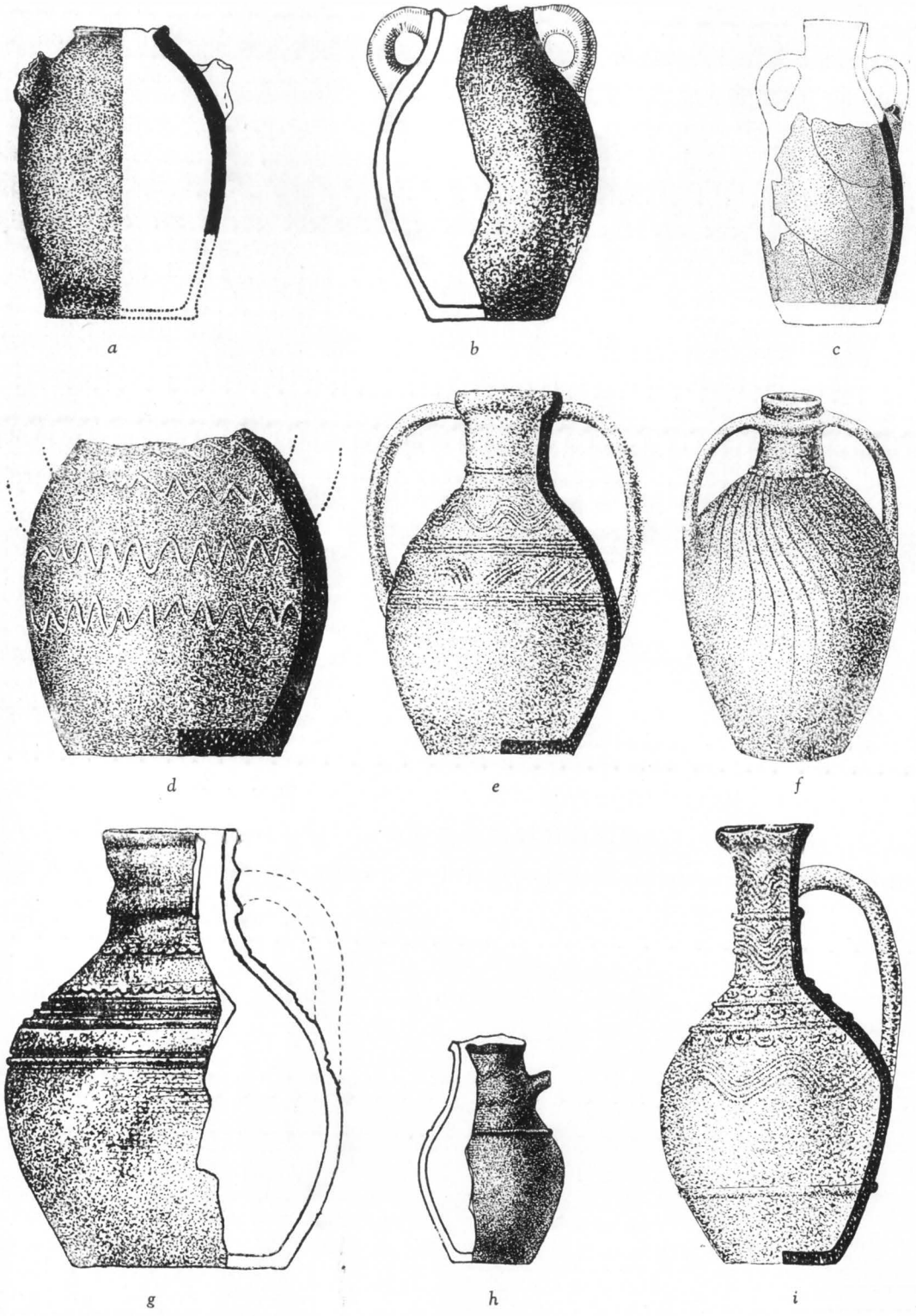


Fig. 1. — Diferite tipuri de ulcioare, smălţuite şi nesmălţuite.

a), b) Capidava, sec. X—XI; c) Bucov, sec. X; d) Capidava, sec. XI—XII; e) Garvăn-Dinogetia, sec. XI—XII; f) Zimnicea, sec. XIV; g) Garvăn-Dinogetia, sec. XI—XII; h) Capidava, sec. X—XI; i) Garvăn-Dinogetia, sec. XI—XII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O formă locală caracteristică olăriei dobrogene din secolul al X-lea, comună ceramicii smălţuite şi nesmălţuite, este ulciorul. Un tip mai deosebit de ulcior a cărui prezenţă a fost subliniată la Capidava [1] (fig. 1 a, b, d) şi la Garvăn-Dinogetia [2] (fig. 1 e) este acela amforoidal cu două torţi cu gura în pîlnie, considerat ca derivînd din amfora romano-bizantină a secolelor V—VI. Exemplare intermediare din secolele VII—IX n-au fost încă descoperite. Această lacună în stadiul actual al cercetărilor, ca şi în cazul smalţului verde-măsliniu, ne împiedică să tragem o concluzie definitivă, cu privire la continuitatea acestei forme pe teritoriul dobrogean, sau reînvierea ei la Dunărea de jos, în secolele IX—X. Ulcioarele cu o singură toartă (fig. 1 g, h, i), de o capacitate variabilă [3], sînt piriforme, cu fundul înălţat evazat, gîtul subţire terminat cu o gură circulară, trilobată (fig. 2) sau lărgită în pîlnie. Chiupul amforoidal cu trei mănuşi, smălţuit şi decorat cu pastilaje şi brîne, de tipul aceluia găsit la Garvăn-Dinogetia [4], este mai rar. Ulciorul cu una sau două mănuşi, de origine bizantino-balcanică, a pătruns de asemenea de-a lungul Dunării şi în cîmpia romînă. În aşezările de la Păcuiul lui Soare [5], Turnu Severin [6] (fig. 3 i, j), Dridu [7] şi Bucov [8] (fig. 1 c) se găsesc ulcioare smălţuite sau nesmălţuite asemănătoare acelora dobrogene, împreună cu ulcele şi oale cu o toartă, sau lipsite de toartă.

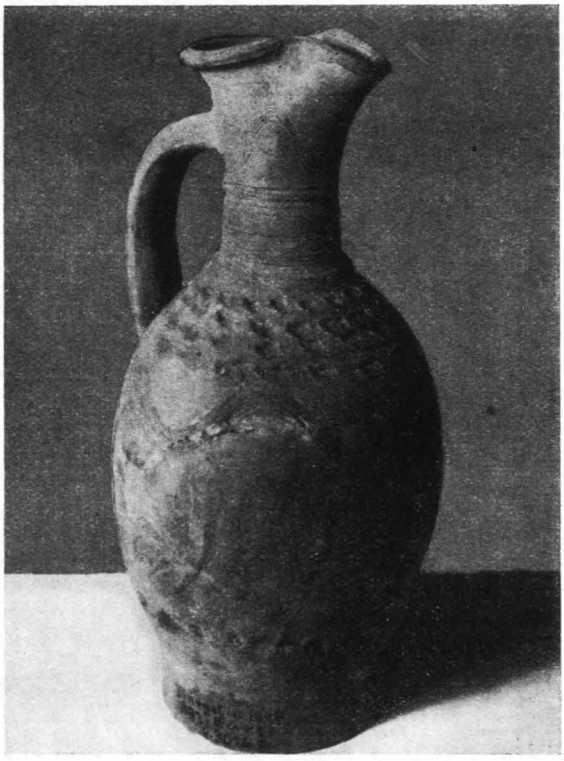


Fig. 2. — Ulcior nesmălţuit cu gura trilobată, decorat cu benzi de linii vălurite şi împunsături Garvăn—Dinogetia, sec. XI—XII.

---

[1] Ulciorul amforoidal s-a găsit la Capidava în ambele niveluri, smălţuit şi nesmălţuit. El este considerat ca descendent din amforele romano-bizantine. Smalţul verde-măsliniu este aplicat pe unele exemplare peste un strat de humă roşie, alteori direct. Ornamentaţia este redusă la şiruri de puncte imprimate cu rotiţa, linii vălurite etc. Grigore Florescu, *Capidava în epoca migraţiilor*, în *Revista istorică romînă*, vol. XIV, p. 333; *Capidava*, p. 158, fig. 85—88, p. 170, fig. 99, p. 196.

[2] *S.C.I.V.*, 1952, III, p. 370, fig. 17, nr. 1; p. 376, fig. 22, nr. 13, 15.

[3] I. Barnea, *Relaţiile...*, în *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 653, fig. 3; *S.C.I.V.*, 1954, V, 1—2, p. 174, fig. 12, nr. 6; *S.C.I.V.*, 1951, II, p. 25, fig. 7, p. 27, fig. 10; *S.C.I.V.*, 1952, III, p. 371, fig. 18, nr. 1,2,3. *Capidava*, p. 164, fig. 89, 91; p. 196, p. 198, fig. 105, p. 205—209. La Isaccea (Noviodunum) s-au găsit de asemenea fragmente de ulcioare smălţuite şi nesmălţuite, *S.C.I.V.*, 1954, V, 1—2, p. 180.

[4] *S.C.I.V.*, 1952, III, p. 366, fig. 15; *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 655, fig. 3, nr. 11—12.

[5] *Materiale şi cercetări arheologice*, 1959, V, p. 588.

[6] Între materialele mai vechi din săpăturile de la Turnu-Severin există cîteva fragmente de ulcioare care prin forma gurii, calitatea pastei şi a smalţului, par a fi contemporane cu cele dobrogene. Smalţul verde-măsliniu este aplicat direct pe pastă, căpătînd reflexe cafenii.

[7] La Dridu sînt ulcioare nesmălţuite, cu gura trilobată, oarecum similare acelora de la Dinogetia.

[8] *Materiale şi cercetări arheologice*, 1959, V, p. 496, fig. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ulcelele și cănile caracterizează de asemenea olăria de la Dunărea de jos și din cîmpia romînă în veacul X—XI. În așezarea de la Garvăn-Dinogetia[1], la Capidava[2], Isaccea[3], Bucov[4] etc. au fost date la iveală recipiente de capacități diferite. Smălțuite în întregime, sau parțial, sferoidale sau piriforme, cu gîtul scurt, evazat, și gura circulară sau trilobată, unele se sprijină pe un mic picior terminat cu o talpă plată (fig. 3 a-e). Cele mai multe dintre ele amintesc forme sudice, bizantine, altele, cum este de pildă cana bitronconică găsită la Capidava se leagă de forme străvechi, care pot fi coborîte pînă în Latène.

Fig. 3. — Diferite căni și ulcioare smălțuite, sec. X—XIV.
a), b), c), d), e), f), g), h) Garvăn-Dinogetia, sec. X—XII; i), j) Turnu-Severin, sec. XII—XIV.

Ca și ulcioarele amforoidale, unele străchini din acea vreme, găsite în ținutul dobrogean, ridică problema continuității aici a unor forme străvechi dacice, sau mai noi, de tradiție romano-bizantină. Strachina cu pereții înclinați, cu buza dreaptă sau simplă, rotunjită, și un inel de bază, considerată ca derivînd din forme străvechi, este obișnuită la Capidava[5] (fig. 4 a, b), Dinogetia[6] Isaccea[7] (fig. 5 b). Smălțuită sau nu, ea se regăsește în olăria romînească din tot cursul evului mediu pînă azi.

Un al doilea tip care se găsește la Capidava[8], și pune aceleași probleme de vechime, este cupa-bol cu pereții arcuiți în interior și talpa plată, înălțată (fig. 4 c, d). Strachina-castron adîncă cu pereții arcuiți în interior, de o capacitate de 1—1,5 litri (fig. 5 a) și farfuria — taler — cu pereții oblici (fig. 6) se adaugă la formele amintite mai sus[9]. Toate aceste trei tipuri sînt

[1] S.C.I.V., 1952, III, p. 366, fig. 15, nr. 3; S.C.I.V., 1953, IV, 3—4, p. 652—653, p. 3, nr. 5, 13, 14.
[2] *Capidava*, p. 164, fig. 93, p. 206.
[3] S.C.I.V., 1954, V, 1—2, p. 179, fig. 17, nr. 15.
[4] S.C.I.V., 1959, X, 1, p. 84—86, fig. 5, nr. 5, 7; fig. 6, nr. 1, 4.
[5] *Capidava*, p. 158, fig. 84, p. 161, pl. II, nr. 8—9, p. 198, fig. 104.
[6] S.C.I.V., 1955, VI, 1—2, p. 106, fig. 4, nr. 5—6.
[7] S.C.I.V., 1954, V, 1—2, p. 179, fig. 17, nr. 10.
[8] *Capidava*, p. 170—171, fig. 96—97 sînt considerate din nivelul II, anterior secolului al X-lea.
[9] I. Barnea, *Relațiile...*, în S.C.I.V., 1953, IV, 3—4, p. 654—661, fig. 4, nr. 2, 4, 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înălţate pe un inel de bază. Smălţuite galben deschis, verde sau brun, uneori policrome, ele sînt împodobite în tehnica « sgrafitto » sau pictate cu cornul. Datînd din secolele XI—XII, la Dincgetia, această categorie de străchini se găseşte în veacurile următoare de asemenea la Isaccea, Turnu-Severin (fig. 7), Ieni-Sala etc., fiind considerată ca importată din centre bizantine. Cele mai multe dintre aceste variate forme, cu particularităţile lor, se regăsesc în olăria romînească smălţuită a veacurilor următoare, atît în Ţara Romînească cît

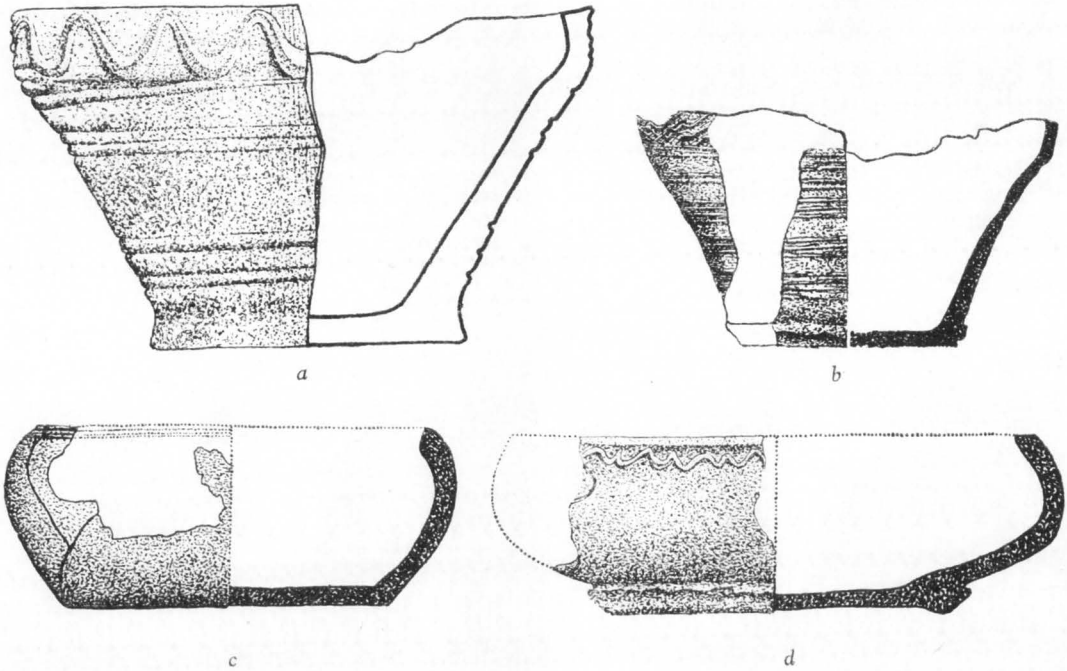


Fig. 4. — Diferite tipuri de străchini de la Capidava.
a), b) străchini nesmălţuite de tradiţie dacă, sec. X—XI. c), d) străchini-bol colorate în roşu, sec. X.

şi în Moldova. Ele străbat de-a lungul evului mediu şi se mai păstrează pînă azi în unele centre de olărie smălţuită populară.

Ulcioarele veacurilor XIII şi XIV se deosebesc de acelea anterioare prin forma mai zveltă, pe care le-o dă înălţarea piciorului şi subţierea gîtului. Ele sînt cunoscute din exemplarele din secolele XIII—XIV de la Turnu-Severin[1] (fig. 8 b), Zimnicea[2], Giurgiu[3] (fig. 8 a), Argeş[4], cît şi din acelea mai noi, din veacurile XV—XVII de la Turnu-Severin, Tîrgovişte şi Bucureşti[5].

Căniţele de băut păstrează, ca şi ulcioarele, unele din trăsăturile secolelor precedente: piciorul uşor înălţat, pe o talpă plată, gura largă, uneori treflată. Exemplarele din secolele XIII — XIV cunoscute din aceleaşi centre ca şi ulcioarele prezintă aceste trăsături[6] (fig. 8 c,d,e,f). În Ţara Romînească

[1] *Ceramica feudală romînească*, Bucureşti, 1958, p. 51, fig. 36 (exemplarul se află în muzeul din Turnu-Severin).

[2] Muzeul naţional de antichităţi al Academiei R.P.R., inedite.

[3] *Materiale şi cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 234, fig. 14.

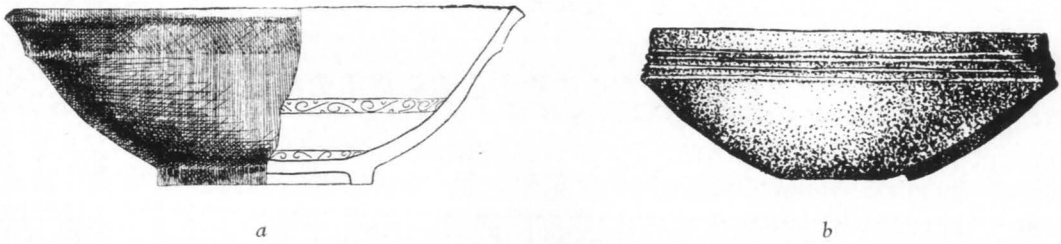
[4] *Curtea de Argeş*, în *Bul. com. mon. ist.*, 1917—1923, X—XVI, p. 248, fig. 300.

[5] *Bucureşti*, 1954, I, p. 129, fig. 22.

[6] *Ceramica romînească*, Bucureşti, 1938, pl. V, fig. a; *Ceramica feudală romînească*, p. 57, fig. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apare frecvent o formă mai deosebită, cupa-pahar, piriformă, cu piciorul înalt și subțire, cu silueta de o rară eleganță. Gura, uneori treflată, este larg deschisă, cu buza ușor răsfrîntă. Această formă se găsește la Tîrgoviște [1] (fig. 9 a), București [2] (fig. 9 b, c), Celei (Sucidava) [3] (fig. 10 a) din secolul



a *b*

Fig. 5. — a) Strachină smălțuită cu decor «sgrafitto», Garvăn-Dinogetia, sec. XI—XII; b) strachină smălțuită verde, Isaccea, sec. XIII.

al XIV-lea pînă în secolul al XVI-lea. Ea amintește de o cupă similară cu două torți, din Muzeul de la Constantinopol (fig. 10 c)[4]. Muzeul Brukenthal [5]

a *b*

Fig. 6. — Talere smălțuite cu picior, Garvăn-Dinogetia, sec. XI—XII.

și muzeul de arheologie din Cluj posedă o formă oarecum similară, din secolul al XV-lea (fig. 10 b). În olăria mai recentă, a secolelor XVIII—XIX,

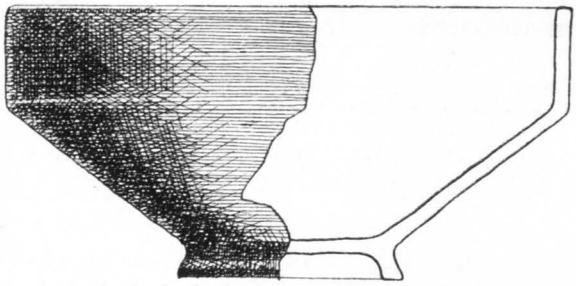


Fig. 7. — Strachină smălțuită cu decor «sgrafitto», Cetatea Severinului, sec. XIII—XIV.

piciorul înalt al ulcioarelor și cănilor descrește treptat. În unele centre din Oltenia, la Hurez [6] de pildă, se mai păstrează forme de ulcele cu gura

[1] *Ceramica romînească*, p. 68, fig. 24 și *Ceramica feudală*, p. 63, fig. 47.

[2] *București*, 1954, I, p. 166, fig. 19.

[3] *Dacia*, 1945—1947, XI—XII, Raportul Sucidava, III, p. 181, fig. 28; *Materiale și cercetări arheologice*, vol. I, p. 708, fig. 11, p. 713.

[4] J. Ebersolt, *Catalogue des poteries byzantines et anattoliennes du Musée de Constantinople*, 1910, p. 37, nr. 142, fig. 40.

[5] Misch Orend, *Krüge und Teller*, Sibiu, 1943, fig. 2.

[6] Paul Petrescu, Paul Stahl, *Ceramica din Hurezi*, București, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

treflată, care amintesc de acelea vechi; silueta generală a ulcioarelor și a chiupurilor din Oltenia și Curtea de Argeș evocă de asemenea formele romano-bizantine.

În Moldova, numărul ulcioarelor și al cănilor descoperite este mai redus, în raport cu acela din Țara Romînească. Cel mai vechi exemplar de cană, datînd de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, a fost descoperit în ruinele cetății Scheia de lîngă Suceava. Sferoidală, cu gura larg deschisă, treflată, ea este decorată cu limbi de humă albă [1]. Căni cu cioc, piriforme, de o formă mai elegantă, se găsesc în secolul al XV-lea nesmălțuite [2] (fig. 11). Acestea au o capacitate mai mare, de 1—2 litri. Frecvent smălțuite sînt cănițele de băut, cu gura treflată, înălțate la bază; un exemplar deosebit de frumos a fost găsit mai de mult în săpăturile curții domnești de la Hîrlău [3] (fig. 13), datînd din vremea lui Ștefan cel Mare. Fragmente similare s-au descoperit la Suceava și la Putna. O cupă mică, smălțuită, verde cu două torți elegant arcuite, amintind formele antice, a fost găsită tot la Putna. În același loc [4] și la Suceava [5], s-au aflat de asemenea ulciorașe smălțuite (fig. 12), de capacitate redusă. Ele se deosebesc de acelea contemporane din Țara Romînească, avînd piciorul mai scund. O varietate de ulcior [6], datat din timpul lui Alexandru cel Bun, găsit la Suceava, se deosebește de cele mai vechi dobrogene, și din Țara Romînească, printr-o plăcuță perforată, care leagă ciocul de gură. Păhăruțe-cupe cu gura lobată, asemănătoare acelora din Țara Romînească, au fost recent descoperite în săpăturile de la Vaslui și Iași [7]. Numeroase fragmente de picioare înalte de cupe și ulcioare, din pastă neagră-cenușie, găsite la Suceava, fac dovada că aceste forme, obișnuite mai ales ceramicii smălțuite, trecuseră în secolele XV—XVI și în olăria comună.

Străchinile și talerele smălțuite, de tipul acelora datînd din secolele X—XII, își găsesc o foarte largă răspîndire și în veacurile următoare, atît în așezările de la Dunărea de jos cît și în Țara Romînească și în Moldova. Se cunosc numeroasele exemplare descoperite la Isaccea, Ieni-Sala, Histria, Niculițel, Păcuiul lui Soare [8] (fig. 15 a), Zimnicea [9], Giurgiu [10] (fig. 15 c, d, e, f), Vodița (fig. 15 b), Turnu-Severin [11] (fig. 15 g, h), datînd din secolele XIII—XIV. În veacul al XIV-lea și al XV-lea, talerele smălțuite ca și cănile și ulcioarele se generalizează în tot cuprinsul Țării Romînești. Exemplare similare cu acelea dobrogene ca formă, ornamentație și colorit se găsesc din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVI-lea la Argeș [12] (fig. 15 i), Tîrgoviște [13], Tîrgșor [14]

---

[1] *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, V, p. 606, fig. 8.

[2] *Ibidem*, 1957, IV, p. 366, fig. 2.

[3] *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 29, fig. 3. *Ceramica feudală*, p. 72, fig. 54.

[4] *Materiale și cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 273, fig. 17.

[5] *S.C.I.V.*, 1953, IV, 1—2, p. 353, fig. 20.

[6] *Ibidem*, 1955, VI, p. 782, fig. 26.

[7] *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, VII, sub tipar. Exemplarele se găsesc în Muzeul de istorie a Moldovei din Iași.

[8] *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, V, p. 589, fig. 1, nr. 4—5.

[9] La Muzeul național de antichități. Vezi și *Ceramica feudală romînească*, p. 53, fig. 42—44.

[10] *Materiale și cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 232—233, fig. 12—13.

[11] Inedite, în muzeul din Turnu-Severin. O parte din acelea găsite în cimitirul din sec. XIV—XV, publicate de Al. Bărcăcilă în *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, V, p. 786—788, fig. 7—9.

[12] *Curtea de Argeș*, în *Bul. com. mon. ist.*, 1923, pl. XI, p. 249—251, fig. 302—304.

[13] În colecția Muzeului național de antichități.

[14] *Materiale și cercetări arheologice*, 1959, V, p. 626, fig. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și București[1] (fig. 15 j). Forma străchinilor și a talerelor rămîne aceea bizantină; piciorul tinde să dispară însă în secolele următoare. Treptat, talerele plate devin mai rare, menținîndu-se doar în centrele de la Hurez și Oboga, iar strachina rămîne forma dominantă a olăriei populare; tronconică, cu buza dreaptă, fără picior, ea se apropie mai mult de formele străvechi.

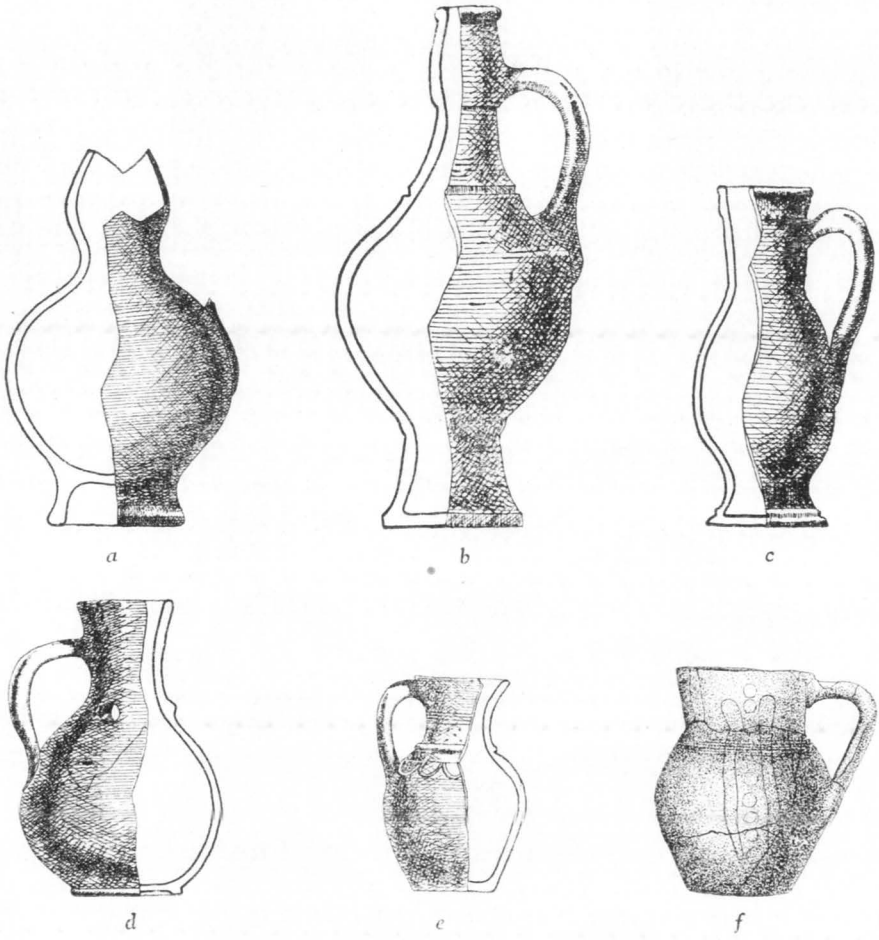


Fig. 8. — Diferite tipuri de ulcioare și căniță smălțuite din sec. XIII—XV.
a) Giurgiu, sec. XIV; b) Turnu-Severin, sec. XIII; c) Turnu-Severin, sec. XIII; d, e) Zimnicea, sec. XIV; f) Păcuiul lui Soare, sec. XIV.

Aceleași străchini și talere cu picior se pot urmări și în Moldova, tot atît de timpuriu ca și în Țara Romînească. Ceramica bizantină și orientală a avut două căi de pătrundere în Moldova — aceea dunăreană și dobrogeană, și aceea pontică, prin Cetatea Albă. Cupele-bol, castronașele și străchinile cu picior descoperite aici datează din secolele XIII—XIV[2]. Ele sînt importate

[1] *Arta populară în R.P.R., Ceramica*, București, 1958, p. 16, fig. 11.

[2] Materiale inedite din Muzeul de istorie al Moldovei din Iași. O altă grupă de străchini se găsește în colecția Muzeului național de antichități. Unele au fost publicate în lucrarea *Contribuțiuni la ceramica bizantină de la Turnu-Severin...*, în *Revista fundațiilor*, București, 1937, p. 338, fig. 11.

Cele din colecția M.N.A. au fost prezentate recent de N. Constantinescu în *S.C.I.V.*, 1959, X, nr. 2, p. 441—449. Unele forme caracteristice și finețea decorului «sgrafitto», datează această ceramică și într-o fază anterioară sec. XIV. Ele se aseamănă cu ceramica cipriotă din sec. XIII. Vezi A. I. Dikigoropoulos, A. H. S. Megaw, *Early glazed pottery from Polis*, 1957, p. 78—93.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din centrele bizantine și orientale ale Mării Negre, cu care se știe că acest oraș întreţinea de timpuriu legături comerciale într-o primă etapă, acelea mai tîrzii din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, putînd fi foarte probabil și imitaţii locale. Bolul bizantin de origine persană caracterizează acest grup de olărie la Cetatea Albă și în Moldova secolelor XIV—XV. Farfuriile și străchinile adînci

a b c

Fig. 9. — Cupe pahare sec. XIV—XV.
a) Curtea domnească, Tîrgoviște, sec. XIV; b) Curtea domnească, Bucureşti, sec. XV; c) Biserica Radu-Vodă, Bucureşti.

a b c

Fig. 10. — Cupe pahare sec. XIV—XV.
a) Celei (Sucidava), sec. XIV—XV; b) Muzeul Brukenthal, sec. XV; c) Cupă bizantină, Muzeul din Constantinopole.

cu picior din secolul al XV-lea se înrudesc de asemenea cu formele din secolele XIII—XIV de la Cetatea Albă. Toate aceste tipuri diferite de străchini, farfurii și cupe-bol se găsesc în așezările cercetate pînă acum la Suceava[1] (fig. 16 a, b, c), mănăstirea Putna[2], Iași[3], Vaslui[4], mănăstirea Moldoviţa[5] etc.

---

[1] S.C.I.V., 1955, VI, 3—4, p. 772, fig. 17, p. 774, fig. 18, p. 782, fig. 26. *Materiale și cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 367, fig. 3.

[2] Cu ocazia cercetărilor făcute în incinta mănăstirii s-au găsit numeroase fragmente de cupe-bol bogat decorate, unele sînt expuse în muzeul local, altele la Muzeul naţional de antichităţi.

[3] În descoperirile recente, cu ocazia unor cercetări de salvare, s-au găsit fragmente de cupe-bol mici, cu decor incizat, din prima jumătate a secolului al XV—lea.

[4] În cercetările recente de la Curtea domnească de la Vaslui, făcute de Muzeul de istorie al Moldovei din Iași, s-au găsit cupe-bol, cu picior, smălţuite.

[5] În cercetările de suprafaţă din vecinătatea ruinelor bisericii înălţate de Alexandru cel Bun, s-au găst funduri de cupe-bol, cu picior, smălţuite cu decor incizat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Forme similare din aceeași vreme s-au găsit în săpăturile recente de la cetatea Orhei efectuate de Smirnov[1].

În formele olăriei moldovenești, ca și în ornamentație, este evidentă înrubirea directă cu modelele bizantine, dar mai ales orientale. Cupa-

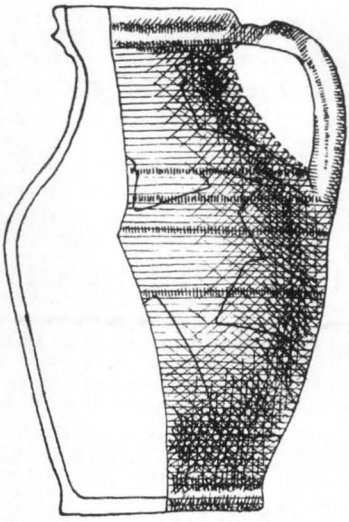


Fig. 11. — Cană de pe platoul Cetății de Scaun, Suceava, a doua jumătate a sec. XV.

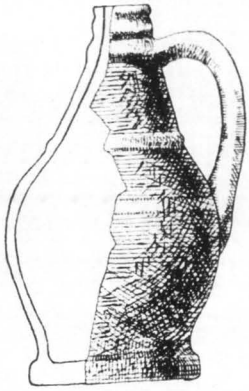


Fig. 12. — Ulcior smălțuit de pe platoul Cetății de Scaun, Suceava, sec. XV.

bol este cel mai grăitor exemplu. Această particularitate nu este izolată. Ea se integrează de altfel într-un proces mult mai cuprinzător, evident în întreaga evoluție a artei moldovenești. Toate aceste variate forme ale ceramicii smălțuite, articol de lux în prima etapă a artei feudale, produsă mai ales în orașe și în marile centre mănăstirești, se găsesc în Moldova ca și în Țara Romînească împreună cu formele tradiționale străvechi: oala și strachina tronconică.

O constatare de ordin esențial se impune în urma analizei de mai sus. Olăria smălțuită, în Țara Romînească, în Moldova și în Dobrogea își trage originea în exemplarele bizantine și orientale pătrunse aici pe cale comercială, în secolele X—XI. Articol de lux în perioada de început a artei feudale, ceramica smălțuită este produsă și folosită împreună cu străvechea olărie comună, nesmălțuită. Ea evoluează de-a lungul secolelor în legătură cu aceasta. De la ea primește unele motive și procedee decorative. Arta smalțului, artă de import, se împămîntenește și se dezvoltă astfel pe străvechea moștenire locală, dînd loc ceramicii smălțuite romînești.

★

După ce a adoptat formele, îmbogățindu-și repertoriul local, olăria din toate ținuturile romînești a dobîndit și o nouă concepție decorativă, utilizînd noi procedee de ornamentație, motive și efecte de culoare. Analiza

[1] G. Smirnov, *Археологические исследования старого Орхея* (Академия Наук СССР, Институт истории материальной культуры. Краткие сообщения, 56), Moscova, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

principalelor motive și a dispoziției lor ne duce de asemenea la originele bizantine și orientale ale ceramicii smălțuite romînești.

O primă categorie de ornamente sînt de ordin vegetal. Vrejul simplu sau cu cîrcei, volutele îmbinate cu palmete sau semipalmete se văd pe olăria smălțuită, considerată de import, de la Garvăn-Dinogetia, din secolele XI—XII[1]. Aceleași motive, ușor modificate, derivate din meandrul însoțit de semipalmete, se regăsesc pe olăria smălțuită de la Turnu-Severin[2] (sec. XII—XIV), Zimnicea, Păcuiul lui Soare[3], Giurgiu[4] (sec. XIV). Motivul meandrului de care sînt prinse semipalmete cu cîrcei este dispus într-o bandă îngustă, incizată cu finețe în humă, pe fondul de smalț gălbui al numeroaselor străchini găsite la Garvăn-Dinogetia[5] (fig. 17 a-f, h, i). Elementele decorative, dispoziția și compoziția lor, cît și tehnica, sînt identice cu acelea de pe exemplarele constantinopolitane din secolele XI—XII[6]. Olăria de acest tip, considerată de import, la Garvăn-Dinogetia, a servit desigur ca model olarilor locali, care în veacurile următoare la Turnu-Severin (fig. 17 g, j, n), Zimnicea (fig. 17 k, l, m, o), Păcuiul lui Soare etc. au realizat variante diferite ale aceluiași motiv[7]. Volutele și palmetele sînt uneori adaptate cercului, decorînd fundul străchinilor. Deseori, însă, mari crucifere le iau locul, în exemplarele din secolele XIV și XV[8] (fig. 18). În exterior, vasele nu sînt decorate, un strat subțire de humă, uneori și de smalț, le acoperă pe jumătate, prelingîndu-se în timpul smălțuirii. Încă din veacul al XIV-lea, se remarcă

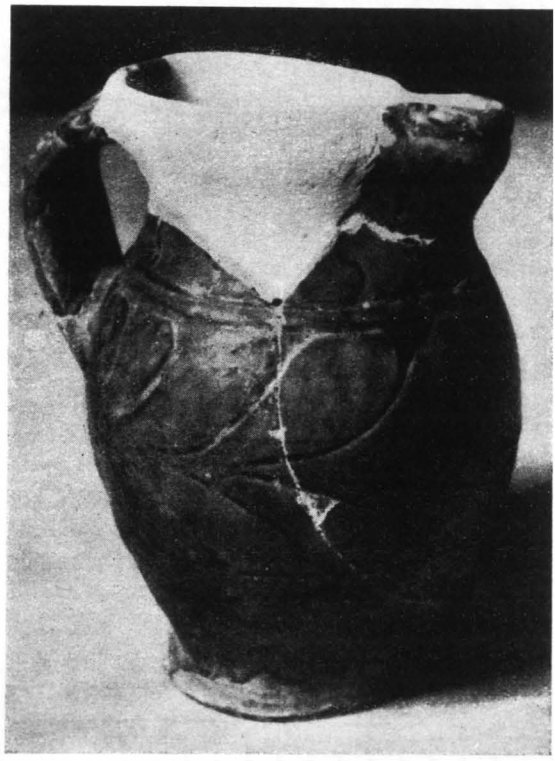


Fig. 13. — Căniță smălțuită verde cu decor incizat, curtea domnească din Hîrlău — a doua jumătate a sec. XV.

---

[1] Exemplarele expuse în Muzeul național de antichități și acelea publicate de I. Barnea, *Relațiile dintre așezarea de la Bisericuța-Garvăn și Bizanț în sec. X—XII*, în *S.C.I.V.*, 1953, nr. 3—4, p. 654, fig. 4, nr. 2, p. 656, fig. 5, p. 658, fig. 6.

[2] *Ceramica feudală*, p. 21, fig. 11.

[3] Exemplarele expuse în Muzeul național de antichități al Institutului de arheologie al Academiei R.P.R.

[4] *Materiale și cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 233, fig. 13, nr. 2.

[5] *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 654, fig. 4, nr. 2; p. 656, fig. 5.

[6] Talbot Rice, *Byzantin Glazed Pottery*, Oxford, 1930, pl. XIII; această categorie de ceramică este clasificată de autor în grupa B. 1, datînd din secolele XI—XII. Talbot Rice, *Byzantin Art*, fig. 10.

[7] Talbot Rice, *Byzantin Glazed Pottery*, pl. II, motive asemănătoare celor de pe olăria dunăreană din sec. XIV, pe un chiup amforoidal smălțuit, datînd din secolele XII—XIII, din Muzeul otoman din Constantinopol.

[8] În olăria de la Curtea de Argeș (*Bul. com. mon. ist.*, 1923, pl. XI, p. 250—251, fig. 303—304), ca și pe aceea de la Giurgiu (*Materiale și cercetări arheologice*, 1957, V, p. 232, fig. 12), București, mănăstirile Vodița, Coșuștea etc. apare frecvent acest motiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tendința de simplificare și geometrizare a motivelor vegetale. Pe unele exemplare din această vreme, cum sînt acelea de la Curtea de Argeș, Vodița etc., ca și pe altele de mai tîrziu, de la Tîrgoviște și București, palmeta propriu-zisă este înlocuită cu un sistem de linii, descriind un triunghi, în care sînt prinși cîrceii foarte neregulat. Coloritul acestor străchini păstrează însă vie tradiția bizantină. Fondul galben deschis, cu reflexe verzui, poartă uneori pete scurse verzi și cafenii, marcînd motivele; alte vase sînt monocrome, galbene, verzi sau brune (pl. I).

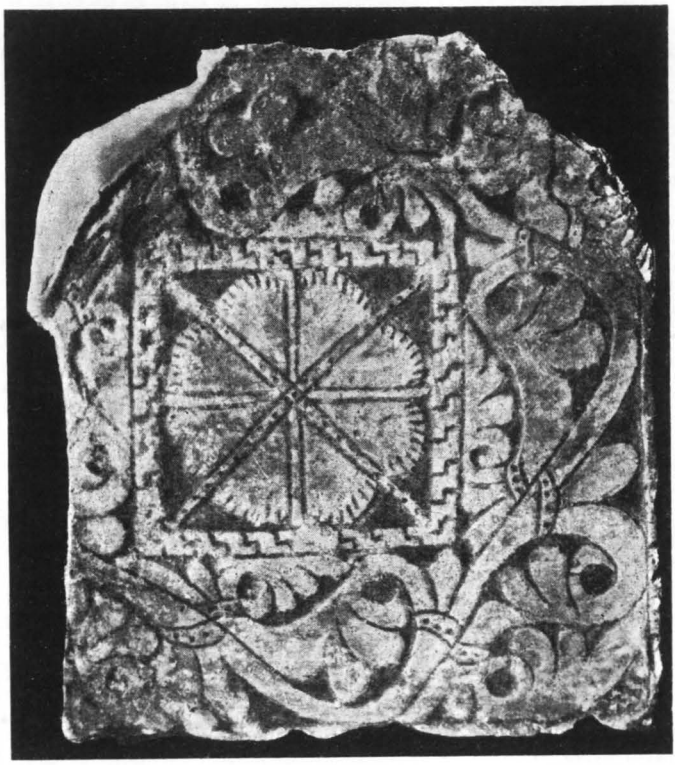


Fig. 14. — Placă pavimentară de la Suceava, sec. XV.

Repertoriul olăriei moldovenești de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea este mult mai bogat și caracterizează de altfel cele mai frumoase exemplare de ceramică. Palmeta sau semipalmeta, rotunjită, plină și «grasă», prinsă de o parte și de alta a unui vrej sinuos, este motivul dominant. Modul de a interpreta palmeta, în ceramica moldovenească, diferă de acela din Țara Romînească și de palmeta constantinopolitană propriu-zisă. Palmeta din Moldova este de origine orientală, și amintește de aceea de pe vasele metalice sasanide, cît și exemplarele realizate în piatră, în sculptura Georgiei și Armeniei. Motivul, tratat aproape identic cu acela din Moldova, se regăsește de asemenea chiar în olăria smălțuită a acestor regiuni [1].

Pe talerele de la Suceava, din epoca lui Alexandru cel Bun (1400—1432), motivul în relief slab este dispus pe margine (fig. 20 a), și realizat pe fondul rezervat. Obișnuit, aceste vase sînt smălțuite verde. Motivele sînt de o nuanță mai deschisă decît fondul, și conturul incizat al desenului este mai închis. Pe fragmentele de boluri și ulcioare, de la Putna, Suceava [2], apar frunze de ferigă și de acant (fig. 20 b-f), ele se îmbină cu vreji și acoperă întreaga suprafață a vasului; pe unele plăci de împodobit interioarele locuințelor luxoase găsite la Suceava [3] (fig. 20 g), ca și pe plăcile

[1] Z. Maisuradze, Грузинская художественная керамика XI—XIII вв. Tbilisi, 1954, pl. 30, pl. 38 etc.

[2] Materiale din colecția Muzeului național de antichități, din Muzeul mănăstirii Putna și Muzeul regional Suceava; *S.C.I.V.*, 1953, IV, 1—2, p. 351, fig. 18.

[3] Exemplarul expus în Muzeul național de antichități, face parte dintr-o categorie foarte bogată și variată de plăci care au decorat interiorul unei case domnești de pe platoul din fața Cetății de Scaun, de la Suceava. *Materiale și cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 245. Exemplare similare se găsesc în Muzeul regional din Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pavimentare[1] (fig. 20 h, i) apar palmete trilobate sau cvadrilobate sau foi de arţar stilizate (fig. 20 h, i).

Brăţări sau inele perlate prind ramurile din care se desfac palmetele şi semipalmetele, pe unele fragmente de boluri de la Putna (fig. 20 b, f), pe dalele

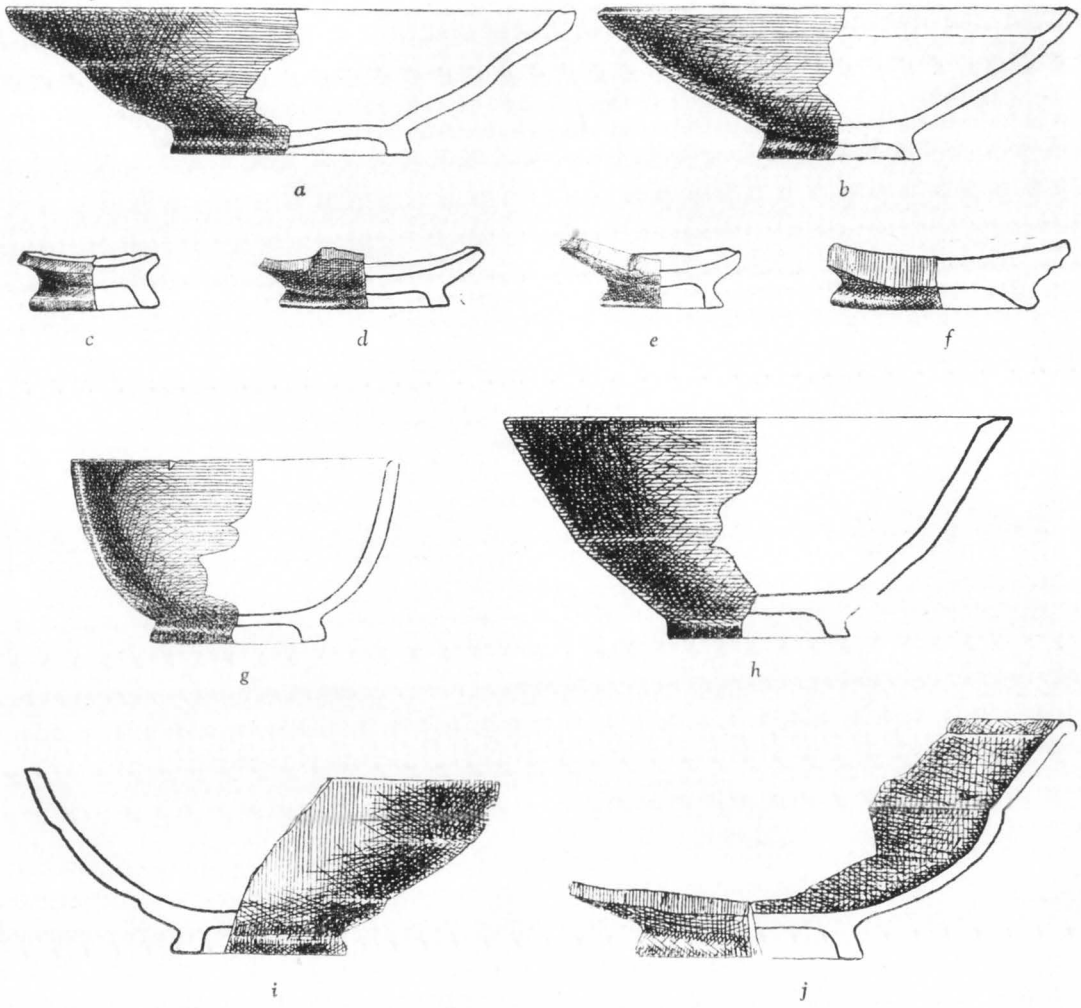


Fig. 15. — Diferite tipuri de talere şi străchini smălţuite cu decor incizat din Ţara Romînească, sec. XIII—XV.

a) Păcuiul lui Soare, sec. XIV; b) M-rea Vodiţa, sec. XIV; c), d), e), f) Cetatea Giurgiului, sec. XIV; g), h), Cetatea Severinului, sec. XIII—XIV; i) Curtea de Argeş, sec. XIV—XV; j) Bucureşti, sec. XIV—XV.

pavimentare de la Suceava (fig. 20 i, fig. 14) şi pe discurile de la Neamţ[2] (fig. 20 j). Ele amintesc de asemenea originile lor îndepărtate în arta metalului şi se

[1] R. Gassauer, *Teracote sucevene*, în *Bul. com. mon. ist.*, 1935, fasc. 86, p. 147—148, fig. 6—7. Exemplarele se găsesc în Muzeul regional din Suceava; numeroase alte exemplare au fost date la iveală în săpăturile din anul 1953 de la Suceava: *S.C.I.V.*, 1953, IV, 1—2, p. 352, fig. 19; *Repertoriul monumentelor...*, p. 34, fig. 10.

[2] Corina Nicolescu, *Decorul mănăstirii Neamţ în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1955, 1—2, p. 128, fig. 14; St. Balş, Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamţu*, Bucureşti, 1958, p. 57, fig. 34, p. 61, fig. 38, 39, 40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

păstrează aproape în toată olăria secolelor XV—XVI în Moldova. Motivul palmetei cu toate variantele lui, ca și acela al frunzei de ferigă, arțar, iederă etc. este caracteristic de asemenea picturii murale din secolele XV—XVII [1]. El constituie frumoase chenare portretelor de evanghelişti în manuscrisele

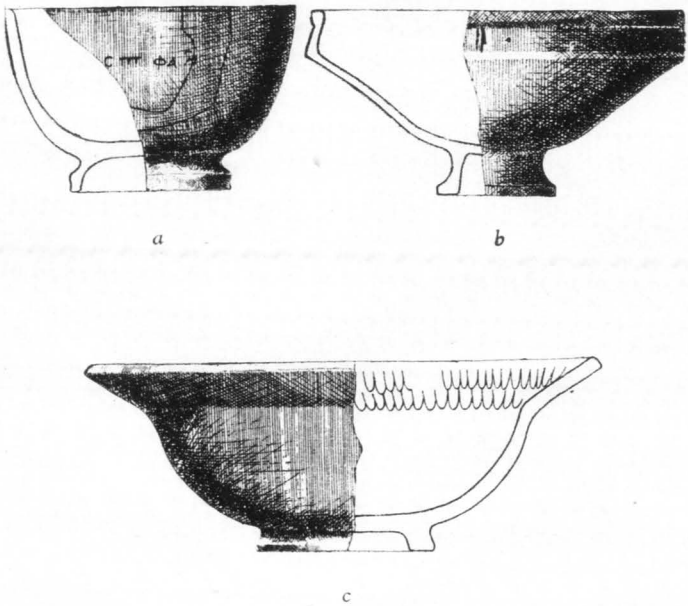


Fig. 16. — Diferite tipuri de străchini și cupe-bol smălțuite din Moldova. a), b) Cupă-bol și strachină Suceava, sec. XV; c) Strachină Suceava, a doua jumătate a sec. XV.

secolelor XV—XVI [2]. Aceleași motive, îmbinate de multe ori cu împletituri sau cu trifoiul gotic, sînt frecvente în sculptura mobilierului din aceeași epocă [3]. Palmeta și semipalmeta mai strîns legată de originile ei vechi orientale, trecută apoi în arta bizantină, constituie de asemenea chenarele broderiilor din epoca lui Ștefan cel Mare [4]. Tratată întocmai ca în ceramică, aceeași palmetă este motivul preferat al pietrelor de mormînt din secolele XV—XVI [5].

Cea de-a doua categorie cuprinde motive simbolice și geometrice, des utilizate în ceramica moldovenească. Cele mai multe dintre ele își au obîrșia în străvechea artă a Persiei și a Siriei. Olăria bizantină și armeano-georgiană a Pontului i-a servit ca intermediar.

---

[1] I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 250.

[2] *Repertoriul monumentelor...*, capitolul despre manuscrise, p. 398, fig. 263—265; p. 413, fig. 275; p. 414, fig. 276; p. 421, fig. 280.

[3] St. Balș, Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldoviţa*, p. 113, fig. 103; p. 117, fig. 106—107.

[4] *Repertoriul monumentelor...*, p. 292, fig. 204; p. 297, fig. 208; p. 309, fig. 216, p. 323—324, fig. 230 și 232; p. 329, fig. 236.

[5] *Ibidem*, ilustrațiile capitolului despre sculptura pietrelor de mormînt, fig. 174 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Steaua, rozeta, roza vînturilor, semnul solar, crucea, împletituri, etc. cu tot felul de variante se întîlnesc atît în olăria smălţuită [1], cît şi pe discurile de împodobit faţadele ca şi pe plăcile de interior [2] şi de sobe [3]. Friza de discuri, care încununează faţada mănăstirii Neamţu, este cel mai

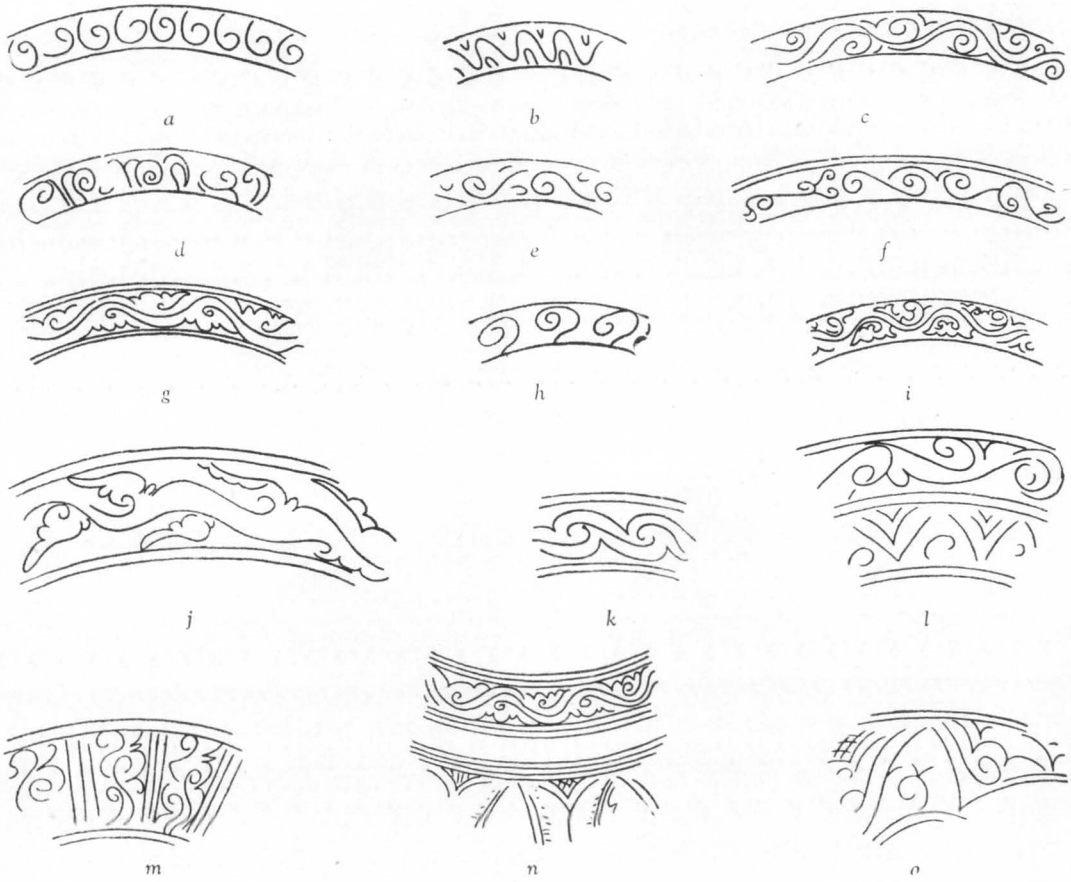


Fig. 17. — Diferite motive vegetale de pe olărie smălţuită de la Garvăn-Dinogetia (sec. XI—XII, Turnu Severin (sec. XII—XIV) şi Zimnicea (sec. XIV).

reprezentativ exemplu. Motivele, cu 30 de variante diferite, sînt incizate sau săpate, colorate în verde, galben sau cafeniu deschis (fig. 21) [4]. Acest

---

[1] Pe un ulcior de la Putna apare motivul rozetei similar cu acela de pe discurile de la Neamţ. *Materiale şi cercetări arheologice*, 1957, IV, p. 273, fig. 17. Pe fragmente de boluri şi talere din timpul lui Alexandru cel Bun apare frecvent semnul solar.

[2] Pe unele plăci de interior ca şi pe discurile de faţadă apare motivul rozei vînturilor. Pe plăcile pavimentare, de asemenea, acest motiv decorează centrul plăcii.

[3] Plăci de sobă cu motivul solar traforat, smălţuit, sau nesmălţuit, s-au găsit la Cotnari; vezi *Ceramica feudală romînească*, p. 99, fig. 95, Suceava şi recent la Vaslui (Muzeul de istorie a Moldovei din Iaşi).

[4] Corina Nicolescu, *Decorul mănăstirii Neamţ*, în S.C.I.V., 1955, nr. 1—2, p. 132—133, fig. 20—23; Corina Nicolescu, *Ceramica decorativă in arhitectura veche romînească*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1954, 2, pl. I—III. Ştefan Balş, Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamţ*, p. 157, fig. 34, p. 61, fig. 37—38. Discuri similare cu acelea de la Neamţ au decorat faţada bisericii din Patleina (Bulgaria) şi alte monumente bulgare. A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique*, Paris, 1928, p. 38, fig. 21; Ovanka Akrabova, *La céramique décorative de Touzlalak à Preslav*, în *Fouilles et recherches*, III, Sofia, 1949, pl. I—IV. Faţada bisericii italo-bizantine din Pomposa; Al. Gayet, *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie*, Paris, III, *Ravenne et Pompose*, p. 39, 41, pl. VIII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unic ansamblu ceramic din arta moldovenească este printre cele mai prețioase și complete documente pentru cunoașterea repertoriului de motive din Moldova veacului al XV-lea ; el ne ajută să înțelegem de asemenea motivele atît de caracteristice în veacurile următoare ale artei populare. Aceleași

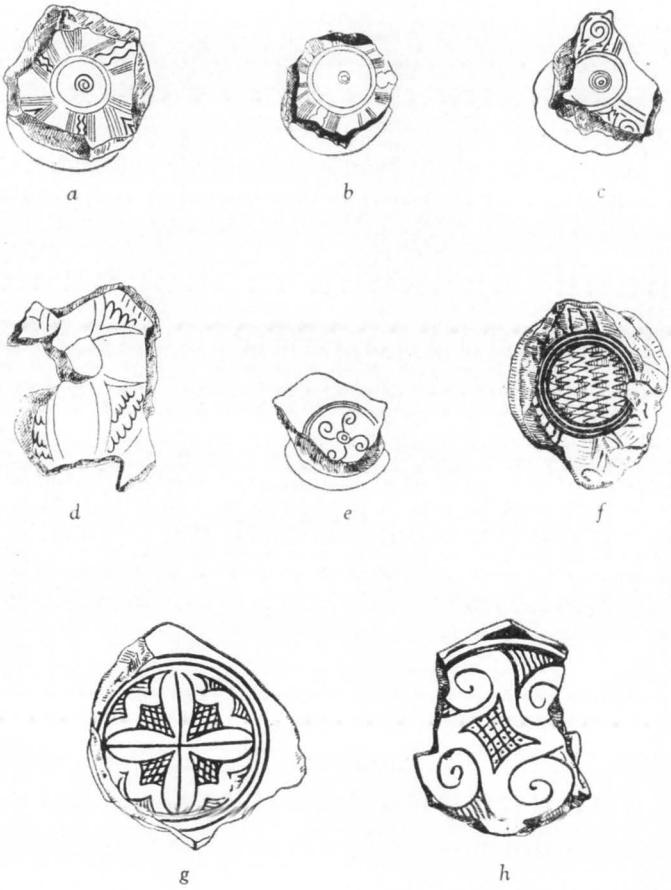


Fig. 18. — Diferite motive de pe fundul străchinilor și talerelor smălțuite, sec. XIII—XIV; a), b), c), Cetatea Severinului, sec. XIII—XIV; d) mănăstirea Cosuștea, sec. XIV; e) Cetatea Ieni-Sala sec. XIV; f), g), h) Cetatea Giurgiu, sec. XIV.

motive împodobesc mobilierul sculptat [1] din veacurile XVI—XVIII și pe acela țărănesc pînă în vremea noastră.

Motivele geometrice: zig-zagul, căprioriii, triunghiul, damié-ul ca și tresa, și entrelac-ul sînt de asemenea frecvente în olăria moldovenească, avînd aceeași origine bizantino-orientală. Mai rar aceste motive apar și în olăria din Țara Romînească în secolul al XIV-lea.

S-au prezentat mai întîi cele două mari grupe de motive, vegetale și geometrice, care au pătruns prin filiera bizantino-orientală în țara noastră. Dat fiind vechimea lor, ele au fost integrate total ceramicii romînești. În afară de acestea, în olăria dobrogeană a secolelor XI—XII, ca și în aceea

[1] Motive similare săpate cu cuțitul se găsesc pe mobilierul de la Voroneț, pe unele strane de la Humor, Probota, Buhalnița, Schitul (Palatul Cnejilor) etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din orașele dunărene Turnu-Severin [1] (fig. 22), Zimnicea (fig. 22), Păcuiul lui Soare [2] etc. apar frecvent în secolele XIII—XIV motivele zoomorfe. Lei și leoparzi (fig. 22, 23 a), vulturi, (fig. 23 b) dar mai ales porumbei (fig. 23 c) sînt realizați cu multă dibăcie și siguranță a liniei pe nume-

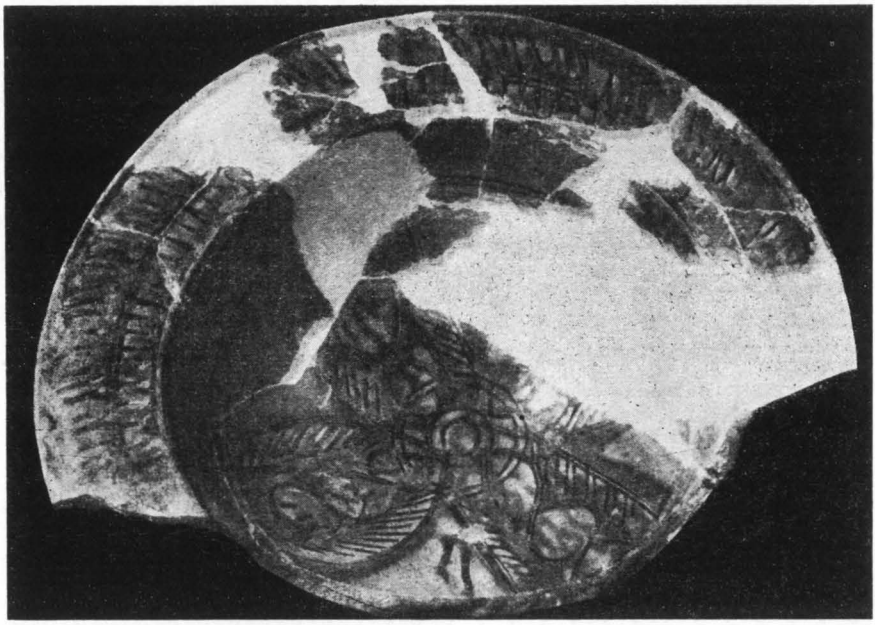


Fig. 19. — Farfurie smălțuită de la Suceava, a doua jumătate a sec. XV.

roase exemplare găsite în aceste centre, într-o primă etapă. În secolele XV—XVII, în Țara Romînească și în Moldova [3], apariția lor este cu totul întîmplătoare. Porumbelul și cocoșul se mai mențin sporadic în olăria de Hurez [4] pînă în zilele noastre, ca și în aceea de Vama [5].

Este drept că în ceramica decorînd fațadele și interioarele monumentelor din Moldova, în veacul al XV-lea apar numeroase animale heraldice și fantastice și chipuri omenești. Tot acest repertoriu își are însă originea în arta romanică și gotică a Transilvaniei, Ungariei și Poloniei. El se leagă de alte origini și are o altă istorie.

O ultimă categorie de motive trebuie subliniată, fiind atît de caracteristică olăriei smălțuite din ambele provincii romînești. Sînt motivele locale, proprii ceramicii comune, nesmălțuite, de străveche tradiție.

În genere, în ceramica nesmălțuită a veacului al X-lea și următoarele, sînt utilizate trei procedee decorative simple, destul de rudimentare. Primul constă din incizarea unor linii, paralele sau vălurite [6] pe umărul vasului sau

---

[1] *Ceramica romînească*, p. 36, fig. 1; p. 37, fig. 3; pl. I, fig. a.

[2] Exemplarele expuse în Muzeul național de antichități.

[3] Pe o farfurie de la Suceava din secolul al XVII-lea apare un decor incizat cu păsări, *S.C.I.V.*, 1953, IV, 1—2, p. 353, fig. 20, nr. 4.

[4] Paul Petrescu, Paul Stahl, *Ceramica de la Hurezi*, București, 1957; *Ceramica romînească*, pl. XVIII, a); pl. XX, a); pl. XXI, c).

[5] *Ceramica romînească*, pl. XXXVIII, b.

[6] Ceramica de la Capidava, Garvăn-Dinogetia, Dridu etc. poartă astfel de ornamente.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe corpul întreg. Alte vase sînt lustruite cu o piatră de cremene; motivele formează zig-zaguri și spirale neregulate [1]. Alteori cu un vîrf ascuțit se rea-

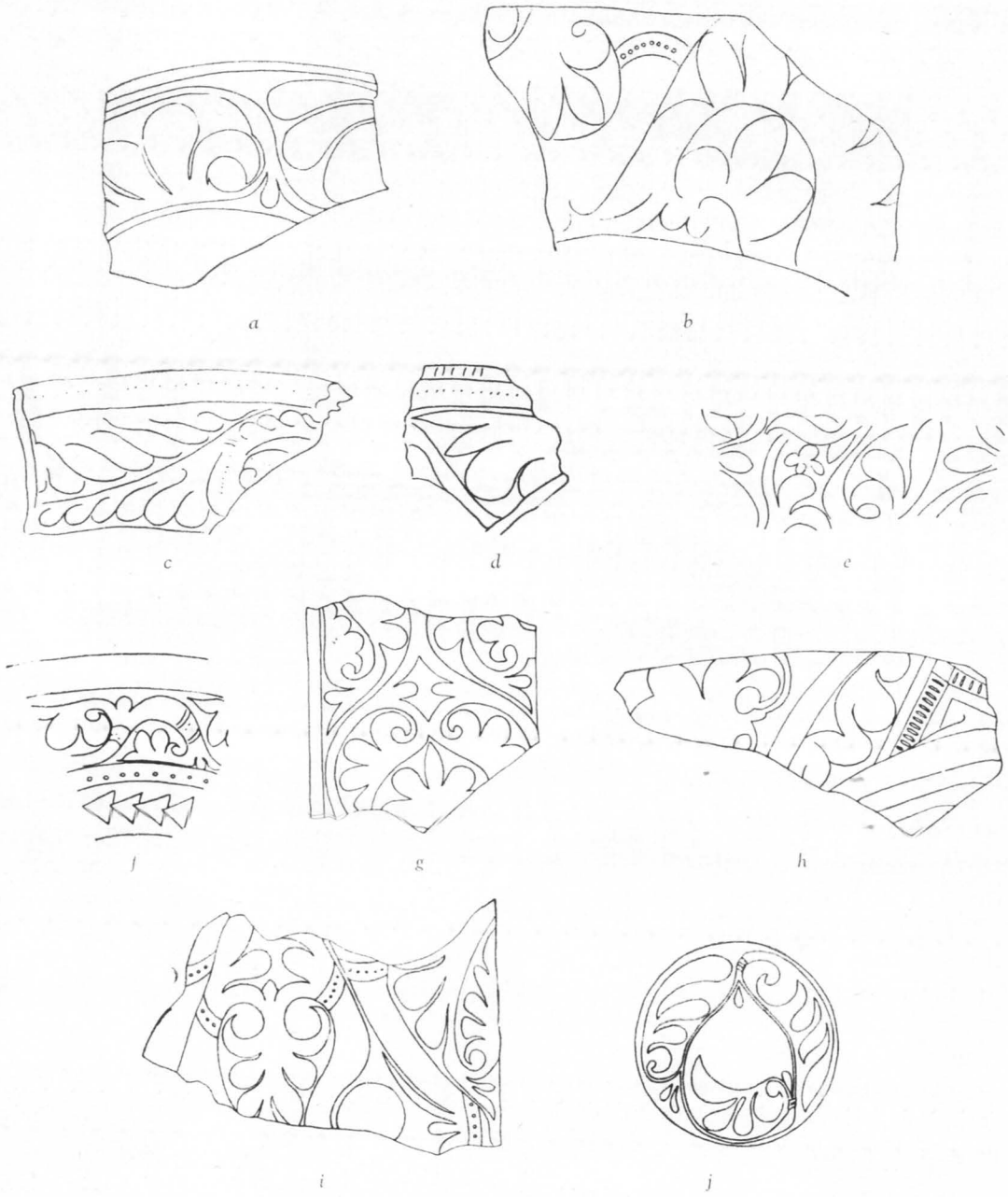


Fig. 20. — Ceramică moldovenească din sec. XV decorată cu motivul palmetei.
a) Fragment de farfurie, Suceava, începutul sec. XV; b), c), d), e), f), Fragmente de boluri, Putna, a doua jumătate a sec. XV; g) Fragment de placă decorativă, Suceava, a doua jumătate a sec. XV; h), i) Fragmente de plăci pavimentare, Suceava, sec. XV; j) Disc de la m-rea Neamț (1497).

[1] Olăria neagră-cenușie găsită la Capidava, Dridu etc. este decorată în această tehnică. De origine străveche, ea se transmite în întreaga perioadă feudală, olăriei nesmălțuite. O parte din olăria de la Zimnicea, unele oale de la Turnu-Severin etc. poartă un decor similar. Ceramica neagră din nordul Moldovei este împodobită și azi după același procedeu. FLOREA B. FLORESCU, *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, București, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

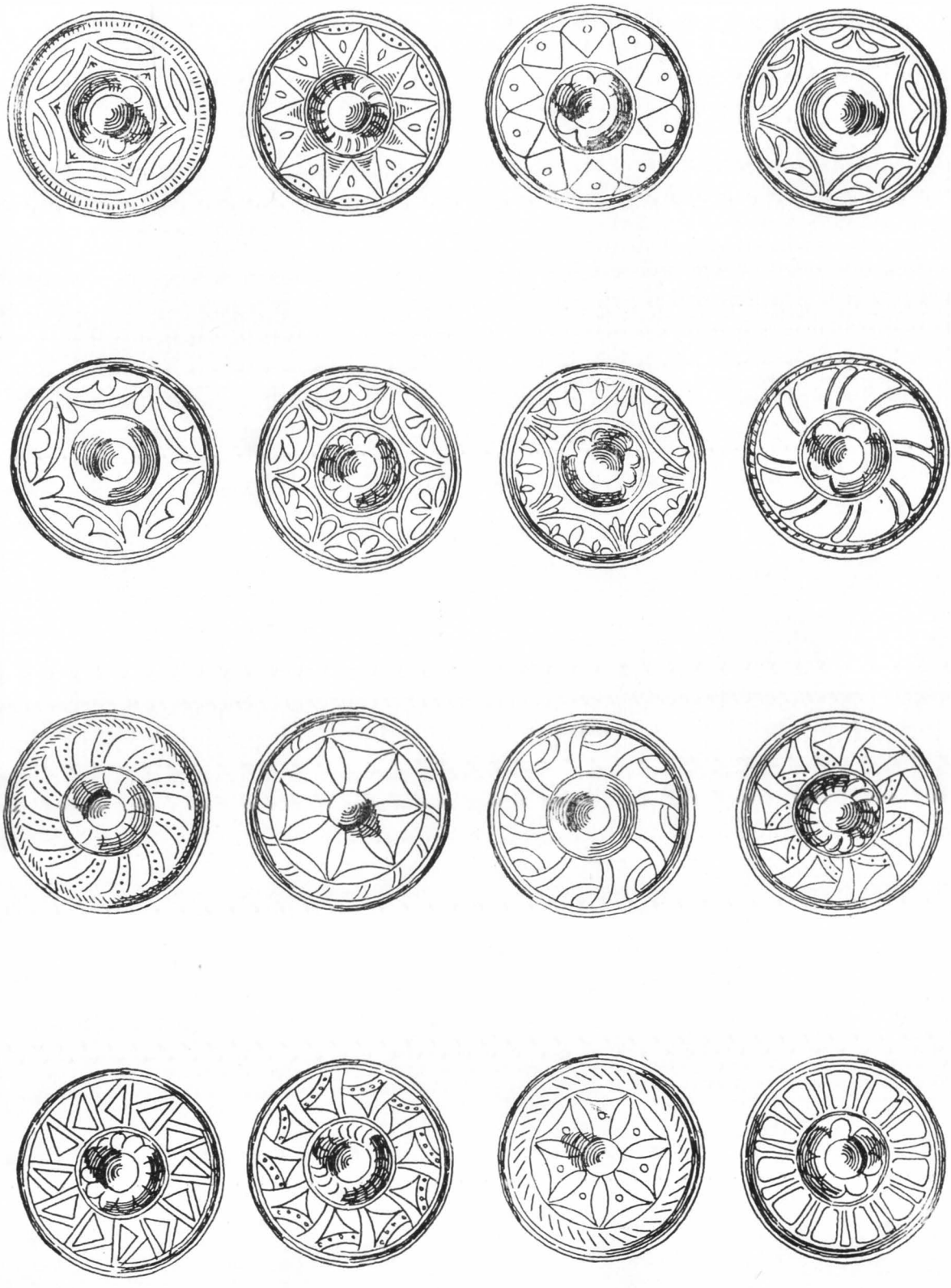


Fig. 21. — Diferite motive simbolice de pe discurile fațadei de la m-rea Neamțu (1497).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

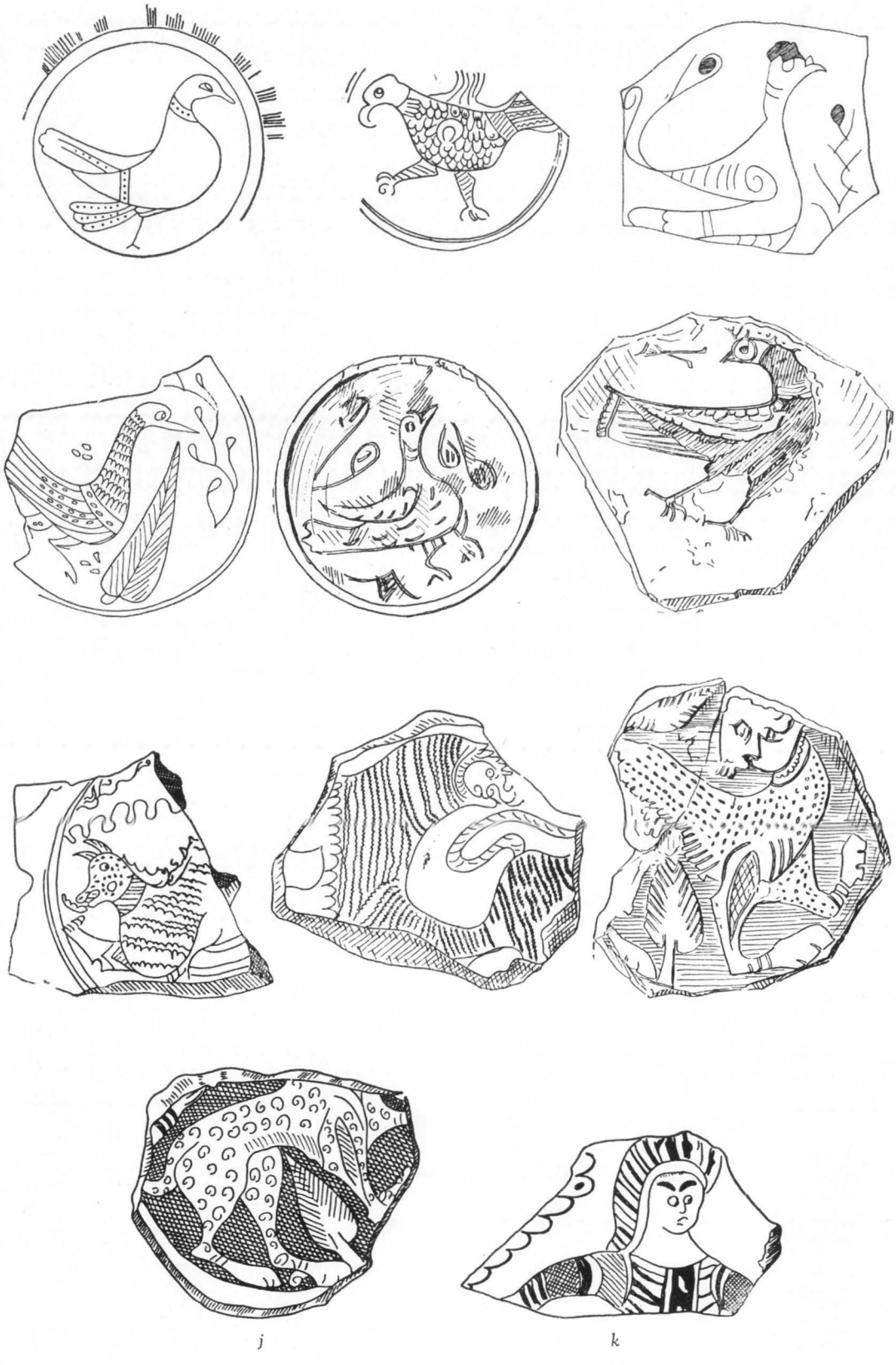


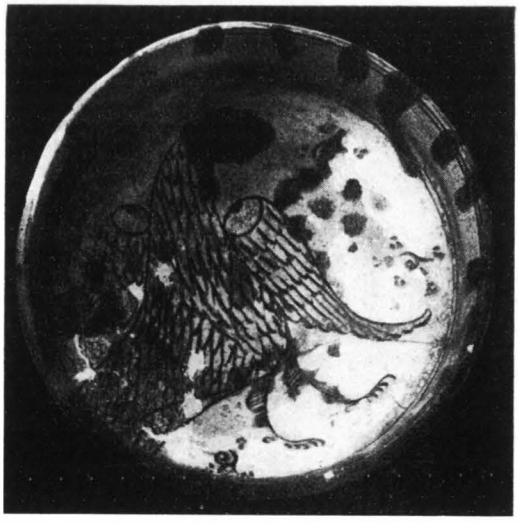
Fig. 22. — Motive zoomorfe de pe ceramica smălţuită de factură bizantină, sec. XIII—XIV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lizează pe umărul vasului motive formate din împunsături îmbinate cu benzi de linii paralele sau vălurite, întretăiate de grupe de linii dispuse vertical.

Fig. 23. — Străchini smălţuite cu decor zoomorf incizat.
a) Turnu-Severin, sec. XIII—XIV;
b), c) Zimnicea, sec. XIV.

a



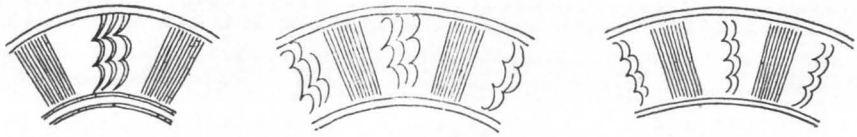
b

c

La acestea se mai adaugă şirurile de împunsături regulate făcute cu un instrument dinţat — rotiţa — sau micile frunze de brad, schematizate, lucrate cu tiparul. În olăria smălţuită din tot cursul evului mediu constatăm persistenţa

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestor procedee, cu excepţia lustruirii cu piatra, care se menţine încă pînă azi numai în olăria nesmălţuită, neagră din centrele de olărie din nordul Moldovei. Ornamentele simple, incizate, realizate cu un vîrf sau cu pieptenele, se pot remarca pe olăria smălţuită verde-măslinie de la Garvăn-Dinogetia, Capidava ca și pe aceea de la Turnu-Severin. Pe numeroase talere și străchini de la Turnu-Severin, motivele fiind trasate cu pieptenele sînt dispuse radiar, formînd un fel de rozete sau stele, între care uneori apar șiruri de puncte (fig. 18 a, b, pl. I a). Alteori, ele formează benzi concentrice, dispuse în centrul și pe umărul vasului. Sistemul este frecvent utilizat în olăria mai timpurie de la Turnu-Severin (fig. 24 a) și pe vasele din secolul al XIV-lea de la Zimnicea (fig. 24 b), Păcuiul lui Soare, Curtea de Argeș (fig. 24 c). Spiralele și liniile vălurite apar de asemenea deseori în olăria smălţuită lucrată cu cornul de la Argeș, București, Tîrgșor etc. Ceea ce trebuie subliniat, mai ales în ceramica de la Turnu-Severin, este îmbinarea acestui repertoriu deco-



a b c

Fig. 24. — Motive trase cu «pieptenul» pe olărie:
a) Turnu-Severin sec. XIII—XIV; b), Zimnicea; c) Curtea de Argeș, sec. XIV.

rativ simplu, cu repertoriul și coloritul mai complicat al ceramicii bizantine. Farfuriile astfel decorate de la Turnu-Severin au fondul galben și motivele cafenii sau verzi, în pete scurse (pl. I a). Treptat, aceste motive străvechi iau locul acelora vegetale amintite mai sus; olăria secolelor XVII—XVIII care pătrunde în mediul sătesc, unde se menţine încă în unele centre pînă în zilele noastre, folosește exclusiv acest repertoriu decorativ. S-a părăsit însă total procedeul inciziei cu vîrful sau cu pieptenele, motivele fiind realizate doar cu cornul în smalţuri colorate brun și verde, pe fond gălbui sau cu humă albă cînd vasul este nesmălţuit. Olăria de Hurezi ca și aceea de Oboga mai amintește însă prin coloritul ei și concepţia decorativă de originile ei îndepărtate bizantine. Același proces se poate urmări și în Moldova, unde numeroase exemplare de străchini smălţuite din secolul al XVII-lea sînt decorate cu val realizat însă cu pieptenele și cu rotiţa.

Un ultim procedeu decorativ, pe care-l găsim utilizat în olăria smălţuită a secolului al X-lea, este aplicarea brînelor răsucite și a butonilor [1] sau crestarea lor pe pereţii vasului. Astfel sînt decorate la Garvăn-Dinogetia unele vase de capacitate mai mare. Decorul de brîne alveolate se regăsește mai tîrziu pe chiupurile și ulcioarele din Oltenia, Argeș și Maramureș [2].

Cîteva dintre vasele de la Dinogetia poartă pe mănuși capete de animale, iar un fragment de strachină are stanţat un animal în relief [3]. Decorul zoomorf

---

[1] I. Barnea, *Relaţiile...*, în *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 652, fig. 3, 11—12, 16.

[2] *Ceramica romînească*, pl. XIX, d); pl. XXII, a) b); pl. XXIV, c) d); pl. XXV, c) d); pl. XXXIII d); pl. XXXIV c); pl. XXXV, a.

[3] *S.C.I.V.*, 1953, IV, 3—4, p. 652, fig. 3, 6—7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în relief este rar în olăria romînească. Șerpii apar pe un ulcior din veacul al XIV-lea de la Zimnicea [1] și pe unul mai timpuriu la Turnu-Severin [2]. Acest motiv, legat de vechi credințe în legătură cu acest animal, este caracteristic încă ulcioarelor și chiupurilor smălțuite din sudul Olteniei și din Argeș.

Independent de concepția motivelor, care, așa cum am văzut, a suferit adaptări și transformări în decursul timpului, olăria smălțuită romînească a păstrat permanent coloritul propriu ceramicii bizantine. El s-a transmis în unele ținuturi ale țării (nordul Moldovei, Maramureș, Țara Oașului, partea de est a Transilvaniei, nordul Olteniei etc.), ceramicii populare, dăinuind pînă în zilele noastre.

*

Studiul formelor, al procedeelor tehnice și al motivelor decorative luminează originile ceramicii romînești smălțuite. Procesul de pătrundere în ținutul de la Dunărea de jos a culturii bizantine a putut fi surprins, în stadiul actual al cercetărilor arheologice, de la începutul veacului al X-lea, vreme în care, așa cum reiese și din izvoarele bizantine, aceste regiuni cunosc o relativă prosperitate economică. Atît informațiile scrise, cît și rezultatele arheologice nu ne permit încă urmărirea evoluției în detalii, a acestui proces în nordul Dunării. Sîntem destul de puțin informați, de asemenea, asupra caracterului pe care l-a avut cultura și arta pînă în pragul veacului al XIV-lea în spațiul carpato-dunărean. Cultura materială ca și arta de tradiție bizantină, care a existat desigur în secolele XIII—XIV în Dobrogea, ne sînt mai puțin cunoscute chiar față de secolele precedente. Izvoarele atestă însă existența unei civilizații locale bizantine, din secolul al X-lea pînă în secolul al XIV-lea. Această constatare de ordin istoric ne îngăduie afirmația că și în domeniul artistic, teritoriul dobrogean a continuat să primească necontenit influența artei bizantine.

Întreaga olărie smălțuită descoperită în cercetările anterioare de la Cetatea Severinului și din cimitir este de tradiție bizantină. Ea prezintă un interes deosebit pentru că însumează diferite etape de evoluție, care pot fi legate de acelea ale olăriei dobrogene. Fragmentele smălțuite verde-măsliniu pot fi contemporane cu acelea de la Dunărea de jos. Altele, de la sfîrșitul secolului al XII-lea și din secolul al XIII-lea sînt locale și fac dovada generalizării și împămîntenirii culturii bizantine de-a lungul Dunării. Larga răspîndire și dezvoltare a ceramicii smălțuite romînești de tradiție bizantină, în secolele XIV-XV în Țara Romînească și în Moldova, trebuie pusă în legătură cu mediul dobrogean, unde, așa cum am arătat, ea se împămîntenește din secolul al X-lea. Meșterii formați aici au trecut în orașele din nordul Dunării, aducînd cu ei procedeele lor tehnice și concepția decorativă. Confirmarea acestei sugestii este dată de altfel de informația deosebit de prețioasă a unei danii din anul 1453 [3] către mănăstirea lui Iațcu. Locuitorii satului, înființat prin colonizare în preajma Sucevei, sînt scutiți de vama

---

[1] Exemplarul expus în Muzeul național de antichități.

[2] Exemplarul în Muzeul din Turnu-Severin.

[3] *Documente privind istoria Romîniei*. A. Moldova, sec. XIV—XV, pl. I, p. 260, nr. 312.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru mărfurile lor între care locul principal îl ocupă oalele. Actul din 23 februarie 1453 precizează de asemenea, în chip lămurit, despre viitorii locuitori ai acestui sat: « fie el orice fel de meșter, fie el rus, fie grec sau orice fel de limbă ». Meșterii de limbă greacă sînt foarte probabil acei dobrogeni, familiarizați de veacuri cu cultura bizantină. Acești meșteri au influențat desigur pe olarii localnici cu care au lucrat mînă în mînă. Aflarea unor cuptoare de olărie smălțuită la Curtea de Argeș[1] și la Suceava[2], în care fragmentele de oale comune erau amestecate cu acelea smălțuite, face neîndoielnică producerea ei în mediul local.

Invazia tătarilor, urmată de tulburările de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și de cucerirea Dobrogei de către turci, la începutul secolului al XV-lea, au adus decăderea civilizației locale de tradiție bizantină, din înfloritoarele orașe dunărene. Meșterii, negustorii și căpeteniile bisericești ale acestei lumi și-au căutat refugiul în nordul Dunării, în țările romînești, care în plină dezvoltare le-au utilizat toate forțele și creațiile culturale și artistice.

Urmărind drumul parcurs de ceramica smălțuită la vestul și la nordul ținutului dobrogean, se pot deosebi trei etape:

1. Producția locală a smalțului în ținutul de la Dunărea de jos și pătrunderea lui în spațiul carpato-dunărean în secolele X—XI.

2. Extinderea ceramicii smălțuite de-a lungul Dunării pe malul Mării Negre și în ținuturile de la nordul ei, pînă în centrele orășenești de la Argeș și Tîrgoviște, în secolele XII—XIV.

3. Generalizarea smalțului în Țara Romînească și în Moldova, în secolele XIV—XV.

Evoluția ceramicii smălțuite lămurește evoluția civilizației și artei ținuturilor romînești în contact cu cultura bizantină. În secolele X—XI în lumea orașelor din thema bizantină a Paristrionului se constituise un nivel superior de cultură, în cadrul căruia crescuseră vădit și nevoile de lux. Ea utiliza olăria smălțuită bizantină, pe care foarte curînd a adaptat-o olăriei locale, producînd-o în atelierele indigene. Smalțul oferă efecte de culoare și un repertoriu ornamental variat și bogat, realizat cu multă finețe. De aceea, considerăm că prin producerea smalțului în mediul local s-a pășit către ceramica de artă. Sentimentul estetic a fost astfel satisfăcut în acest domeniu de cultură materială, datorită tehnicii bizantine. Este prima și cea mai completă mărturie, care luminează începuturile artei feudale în țara noastră. Dar, nu este singura, deoarece monumentele religioase și cetățile recent descoperite în Dobrogea sînt de o importanță și mai mare. Ca și ceramica, ele ne permit să coborîm originile artei romînești în secolul al X-lea.

---

[1] În sondaje făcute mai de mult pe ulița Olarilor din Curtea de Argeș s-au găsit urme de cuptoare vechi și fragmente de olărie smălțuită, identice cu acelea rezultate din săpăturile din biserica Sf. Niculae și din curtea domnească, din secolele XIV—XV. Olarii din Curtea de Argeș au o tradiție de secole în acest centru.

[2] În săpăturile din vechiul centru al orașului Suceava s-a găsit un cuptor de olărie smălțuită, înconjurat de suporturi cu trei picioare pentru susținerea vaselor în timpul coacerii, și de numeroase fragmente de olărie smălțuită și nesmălțuită locală (*S.C.I.V.*, 1955, 3—4, p. 780—781). Cuptorul este datat cu monede din timpul lui Alexandru cel Bun.

La Orhei s-a găsit un cuptor asemănător cu fragmente de olărie, datînd tot din secolul al XV-lea. N. Smirnov, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a

b

a

Pl. I. — Ceramică smălțuită decorată cu pieptenul; a) Zimnicea, sec. XIV, b) Turnu-Severin, sec. XII—XIII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ГЛАЗУРОВАННАЯ КЕРАМИКА X—XV ВЕКОВ В СВЕТЕ ПОСЛЕДНИХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Многочисленные археологические исследования, проведенные за последнее десятилетие на всей территории Румынии, выявили разнообразные виды керамики феодальной эпохи, которые позволяют узнать новый аспект материальной культуры и искусства.

Введение глазуровки местными гончарами сначала в Добрудже и по Дунаю, относящееся, несомненно, к X веку, представляет собой первый шаг к художественной керамике. Этот новый технический способ совпадает с созданием некоторых новых разнообразных и изящных форм, неизвестных в предшествующие века. Большинство из них происходит от южных византийских форм, а в некоторых возродились, по-видимому, местные более древние формы. Кувшины в форме амфоры с двумя ручками, кувшины сфероидальной или округлой формы с одной ручкой, различные горшочки и кружечки, как и разнообразные миски, тарелки и чаши с ножкой, покрытые зелено-оливковой глазурью или неглазурованные, дополняют в этот период времени более старинные обычные формы: горшок без ручки и траеконическая миска. Ввозные глазурованные гончарные изделия с украшениями различной техники и разнообразного колорита находятся с XI—XII веков в Диуоджеции и Турну Северине. Вполне вероятно, что местные подражания проявляются еще в XII веке, так как в XIII—XIV веках констатируется распространение глазурованных гончарных изделий по всей карпато-дунайской территории. В XIV веке глазуровка внедряется в Валахию и Молдову, распространяясь во всех старых городских и монастырских центрах. В следующие века техника глазуровки постепенно проникает в сельскую среду, где становится цветущей отраслью народного искусства, начиная с XVIII века и до наших дней. Румынские глазурованные гончарные изделия ведут свое происхождение от византийских экземпляров, проникших путем ввоза в Добруджу и Нижний Дунай в IX—X веках. Являясь вначале предметом роскоши, глазурованная керамика производится городскими мастерами одновременно с обычными местными неглазурованными гончарными изделиями. Местные мастера применяют технику, колорит и некоторые мотивы византийской традиции, сочетая их неоднократно с местными техническими и орнаментальными приемами. Таким образом, искусство глазуровки, импортированное искусство, укоренившееся на румынской территории, развивается на местном древнем наследии, способствуя возникновению румынской глазурованной керамики, замечательной с художественной точки зрения, в особенности в XIV—XVI веках. Эволюция глазурованной керамики отражает эволюцию культуры и искусства румынских областей, в контакте с византийской цивилизацией, проникшей более глубоко на румынскую территорию, благодаря постройке на Нижнем Дунае терм Паристриана.

Проникновение и ассимиляция византийской культуры, возродившейся в X—XI веках на Нижнем Дунае и в Добрудже, происходило не только в области керамики. Производство глазурованных гончарных изделий — первое и самое полное свидетельство начала феодального искусства и его связей с византийским искусством на румынской территории. Но оно не является единственным, так как религиозные памятники и крепости, недавно обнаруженные в Добрудже, имеют еще большее значение. Как и керамика, они позволяют нам установить начало искусства на территории Румынии еще в X веке.

LA CÉRAMIQUE ÉMAILLÉE DES Xe — XVe SIÈCLES, À LA LUMIÈRE DES DERNIÈRES RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES

RÉSUMÉ

Les nombreuses investigations archéologiques effectuées au cours des dix dernières années sur tout le territoire de la République Populaire Roumaine, ont mis au jour différentes sortes de poteries de l'époque féodale, qui révèlent un nouvel aspect de la culture matérielle et de l'art.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'emploi de l'émail par les potiers autochtones, en Dobrogea et le long du Danube d'abord, ne fait point de doute au Xe siècle et constitue un premier pas vers la céramique d'art. Ce nouveau procédé technique coïncide avec la création de formes nouvelles, élégantes et variées, qu'ignorent les siècles immédiatement antérieurs. Elles dérivent pour la plupart de formes méridionales — byzantines notamment — alors que d'autres semblent ressusciter certaines formes locales anciennes. Des cruches en forme d'amphore à deux anses, des cruches sphéroïdales ou piriformes à une seule anse, divers petits récipients ainsi que toute une variété d'écuelles, d'assiettes et de bols à pied à couverte d'émail vert-olive ou non-émaillés, viennent, à cette époque, s'ajouter aux formes communes de date plus ancienne, telles que le pot sans anse et l'écuelle tronconique. La poterie émaillée d'importation, décorée selon différentes techniques, au coloris varié, existe dès les XIe et XIIe siècles à Dinogétie et Turnu-Severin. Des imitations locales apparaissent fort probablement dès le XIIe siècle, car au XIIIe et au XIVe siècle on retrouve des poteries émaillées dans toute la région carpato-danubienne. Au XIVe siècle l'usage de l'émail devient général en Valachie et en Moldavie, des poteries émaillées étant retrouvées dans tous les vieux centres urbains et monastiques. Au cours des siècles suivants la technique de l'émaillage pénètre graduellement dans les milieux ruraux, où elle s'épanouit en métier d'art populaire et s'y maintient florissant, du XVIIIe siècle à nos jours. La poterie émaillée roumaine tire son origine des exemplaires byzantins importés aux IXe et Xe siècles dans la région de la Dobrogea et du Bas-Danube. Article de luxe au début, elle est fabriquée par les artisans urbains en même temps que la poterie ordinaire, non-émaillée. Les artisans locaux recourent à la technique, au coloris et à certains motifs byzantins traditionnels, que maintes fois, ils associent aux procédés techniques et ornementaux autochtones. De cette façon, l'art de l'émaillage importé d'ailleurs ayant pris racine en territoire roumain, s'épanouit sur le fonds de l'antique héritage local, pour donner naissance à la céramique émaillée roumaine, remarquable sous le rapport artistique notamment du XIVe au XVIe siècle. L'évolution de la céramique émaillée reflète l'évolution même de la culture et de l'art des contrées roumaines au contact de la civilisation byzantine qui pénètre profondément dans le territoire roumain par la création, sur le Bas-Danube, d'un thème de Paristrion.

Le processus de la pénétration et de l'assimilation de la culture byzantine, réssuscitée aux Xe et XIe siècles dans la région du Bas-Danube et de la Dobrogea, ne s'est pas manifesté uniquement dans le domaine de la céramique. La poterie émaillée est le premier témoignage et le plus important qui soit susceptible de nous éclairer sur les débuts de l'art féodal sur le territoire roumain et sur ses liens avec l'art byzantin. Mais ce n'est point là l'unique témoignage que nous ayons, car les monuments religieux et les vestiges de villes récemment mises au jour en Dobrogea sont plus importants encore. Tout comme la céramique, ils nous permettent de faire remonter au Xe siècle les premiers commencements de l'art sur le territoire roumain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNELE ASPECTE DIN ISTORICUL CONSTRUIRII PALATULUI BÁNFFY DIN CLUJ

de NAGY MARGIT

Epoca de înflorire a stilului baroc în arhitectura laică transilvăneană cade în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Acţiunea susţinută de a clădi, care poate fi urmărită peste tot, e o dovadă grăitoare că « moda nouă » de care se plîngea Apor Péter [1], a prins rădăcini în toată Transilvania. Calea spre dezvoltare n-a fost însă lipsită de obstacole. Anume, pe la începutul secolului, fiind un curent artistic importat de puterea habsburgică și un instrument al propagandei de convertire cu sila la catolicism, acest curent a fost primit cu destulă răceală. Cu vremea însă, numărul mare de maeștri străini care s-au așezat aici și formarea de noi arhitecţi indigeni au contribuit la lansarea acestui stil, în păturí din ce în ce mai largi.

În drumul răspîndirii barocului, palatul Bánffy marchează un punct special. Construirea lui deschide un capitol nou în arhitectura barocă din Cluj, care, o dată cu mutarea guberniului aici (1790) a luat un avînt extraordinar. Importanţa palatului e sporită și în urma faptului că, prin combinarea diferitelor elemente ale stilului, prin fineţea amănuntelor sculpturii și prin măiestria cu care sînt realizate decorurile de piatră cioplită, el a devenit o adevărată școală pentru arhitectura de mai tîrziu.

Valorile artistice ale clădirii au atras atenția cercetătorilor barocului. Ei au lămurit anumite probleme în legătură cu Johann Eberhard Blaumann, arhitectul originar din Sibiu, care a făcut planurile. În afară de datele despre Blaumann nu s-a reușit însă să se precizeze numele meșterilor care au participat la construire și în consecinţă nu s-a putut da o imagine mulţumitoare asupra influenţei pe care a avut-o acest palat asupra arhitecturii din Cluj și în general din întreaga Transilvanie.

Găsirea, cu totul întîmplătoare, a unui material documentar, păstrat într-un dosar de arhivă sub titlul « Vechi chitanţe fără importanţă » [2] ne permite acum completarea acestei imagini. Înainte de a începe însă prezentarea diferiţilor meșteri, să facem o prezentare a palatului însuși.

---

[1] Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae*, 1734. *Monumenta Hungariae Historica*. Scriptores XI. Pesta, 1863, p. 315.

[2] Arhiva istorică a Filialei Academiei R.P.R., Cluj (în continuare Arhiva Ac. Cluj), fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Palatul Bánffy, clădire cu un etaj, e situat în partea de răsărit a Pieţii libertăţii, nr. 30 (fig. 1). Planul de fundaţie al palatului are forma unui paralelogram bine construit; faţada principală o are înspre apus, faţada curţii spre răsărit. Camerele în cele două faţade sînt duble, iar în aripile laterale simple, încadrînd o curte frumoasă, pătrată. Din păcate din frumuseţea curţii, azi nu se vede prea mult. Zidurile făcute între coloanele de la parter și clădirea mare a cinematografului edificată în curte prin anii 1920, strică imaginea originală a planului; doar balustradele cu panglici împletite ale coridorului de la etaj și șirul de coloane zvelte, ionice (fig. 12), mai dovedesc fineţea extraordinară a ansamblului.

Cea mai frumoasă parte a palatului o formează faţada principală cu 16 axe, bogat decorată cu statui, al cărei accent principal cade pe balconul acoperit, care iese în afară faţă de restul faţadei cu patru axe, bombat în formă arcuită (fig. 2 și 3). În contrast cu parterul simplu, împărţit cu lisene, cu pereţii striaţi orizontal, la etaj, pilaștrii cu capiteluri corintice și ferestrele cu parapet de baluștri, coloanele zvelte corintice ale balconului, cornișele bogat profilate, precum și aticul de sub acoperiș cu împletitură de panglici, subliniază plasticitatea clădirii. Pe aticul frontispiciului principal, îndulcit de supleţea caracteristică rococoului, sînt înșirate statuile zeilor (fig. 4, 5, 6, 8, 9, 10), cunoscute din barocul italian, alternînd cu urne în stil Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea (fig. 11), iar acoperișul balconului îl ornează doi grifoni puternici care ţin blazonul familiei Bánffy (fig. 7). În contrast cu decorul pompos al faţadei principale, faţada dinspre curte, cu 14 axe, e mult mai simplă. Partea din mijloc, bombată în formă de pavilion, o încoronează un atic cu împletitură de panglici, iar un balcon, cu grilaj cu linii arcuite, îl face mai accentuat. Acesta din urmă — după modelul atlașilor susţinători de balcoane din barocul italian — îl susţin trei grifoni ciopliţi artistic. Peretele striat orizontal al parterului e împărţit și aici prin lisene în rustică iar la etaj ferestrele de tipuri diferite și decorate cu mult gust, sînt despărţite prin pilaștri cu capiteluri ionice. Partea aceasta de clădire, care și în simplitatea ei produce o impresie deosebită, s-a deteriorat mult în cei 180 de ani de cînd există, iar în prezent, atît pereţii, cît și sculpturile au necesitat o restaurare fundamentală. Același lucru îl putem spune și despre acoperișul faţadei principale, despre statuile șubrezite și despre urnele de pe atic. Mult mai proastă este însă starea parterului dinspre stradă, al cărui aspect și caracter inițial l-au stricat complet localurile de prăvălii improvizate acolo, strîmtînd considerabil și poarta de intrare. In anii regimului democrat-popular, această situaţie a fost înlăturată, prin restaurări științifice.

Palatul, după cum arată și cercetările anterioare, a fost construit între 1774—1785, iar maestrul care i-a întocmit planul a fost Johann Eberhard Blaumann din Sibiu.

Maestrul de care vorbim [1] face parte din generaţia de arhitecţi, veniţi din diferite părţi ale Germaniei și stabiliţi în Transilvania. Blaumann a ajuns la Sibiu din Böblingen (Würtenberg) și a primit drept de încetăţenire în 1765 ca « Maurer und Steinhauer » (constructor și cioplitor de piatră). Mai tîrziu, în 1770, a fost angajat ca constructor la oraș. Probabil în calitatea aceasta a ajuns în legătură cu Bánffy György, pe atunci consilier gubernial, care i-a încredinţat întocmirea planurilor palatului ce urma să-și construiască

[1] Victor Roth, *Johann Eberhard Blaumann*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1915, p. 19—20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Cluj. Contractul de edificare a fost semnat în 28 ianuarie 1774 [1], după ce planurile au fost aprobate și de membrii familiei Bánffy.

Textul contractului, ajuns din nou la lumină, specifică în 8 puncte sarcinile lui Blaumann în legătură cu construirea palatului; din acestea se vede că rolul acestuia a fost foarte important. Lui i-a revenit îndrumarea și controlul tuturor lucrărilor începînd de la dărîmarea casei vechi și pînă la supravegherea și preluarea celor mai gingașe lucrări de cioplire în piatră. În afară de aceasta contractul îl obliga pe maestru să construiască palatul conform

Fig. 1. — Centrul orașului Cluj cu palatul Bánffy la începutul sec. XIX — Pictură în ulei de Franz Iaschke.

planului aprobat, în așa fel ca la fațada dinspre stradă să aplice principiile sistemului roman, iar la cea dinspre curte cele ionice. Contractul mai stabilește ca încăperile de la parter să fie boltite, iar cele de la etaj tăvănite; acestea din urmă au fost plănuite fără de nici un decor, exceptînd sala mare, al cărei tavan era plănuit cu stucaturi. Conform învoielii, plata zidarilor și a meșterilor care pun țigla pe acoperiș, precum și așezarea în zid a geamurilor și ușilor și vopsirea acestora cad în sarcina lui Blaumann.

Pentru munca contractată, Bánffy György i-a oferit 12 000 de florini r., 200 vedre de vin și 50 cîble de grîu; el dă întreg materialul de construcție și se îngrijește de munca salahorilor.

Mărimea sumei din contract explică de ce Blaumann, după începerea lucrărilor de construire, nu s-a mai interesat de postul avut la Sibiu. Anume, consiliul orășenesc, nemulțumit de lipsa frecventă de la serviciu și de negli-

[1] Contractul lui Johann Eberhard Blaumann cu Bánffy György. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jarea lucrărilor l-a eliberat din post în toamna anului 1776. Însă siguranţa materială şi munca artistică ce i se oferea la Cluj au compensat din belşug cei 200 de florini pe care îi cîştiga în calitate de arhitect al oraşului. În plus, palatul Bánffy i-a adus şi alte angajamente dintre care cunoaştem precis pe acela privitor la castelul din Bonţida şi la turnul bisericii minoriţilor din Cluj şi, presupunem, pe acela al castelului din Jibou. Cariera lui, în

Fig. 2. — Palatul Bánffy în 1870 — Litografie.

plină ascensiune, a fost întreruptă de moartea prematură, în 1786, la vîrsta de 53 de ani.

Activitatea lui în legătură cu palatul Bánffy nu s-a redus însă numai la obligaţiile înscrise în contract. Din cercetările făcute în trecut se constată că în afară de cele amintite mai sus, el a îndeplinit şi munca de stucator şi de pietrar. Materialul arhivistic mai nou ne oferă o imagine precisă şi în legătură cu aceste lucrări. Socotelile ne permit să precizăm lucrările de piatră cioplită făcute de el [1]. Dintre acestea trebuie amintite pervazurile faţadei de la stradă şi a celei din dos, panglicile împletite ale aticului, ferestrele cu parapet de balustre, toată munca pilaştrilor de sub poartă, coloanele şi balustrele singuratice. A mai cioplit apoi multe tocuri de uşi şi ferestre, pervazuri, capiteluri şi alte decoruri de piatră pe care nu le putem identifica cu precizie din socoteli. Pentru toate lucrările acestea a primit, peste suma prevăzută în contract, 3979 de florini şi 32 de creiţari.

În afară de acesta au mai colaborat la decoruri şi patru pietrari din Cluj. Dintre aceştia se remarcă în special Anton Schuchbauer, care era în

[1] Lista lucrărilor efectuate de arhitectul Blaumann: Generalis Computus 1774—1780. Computus 1780—1782. În continuare vom numi socotelile între anii 1774—1780 Computus I, iar între anii 1780—1782 Computus II. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vremea aceea cel mai apreciat sculptor al stilului baroc din Transilvania. El a cioplit statuile care decorează frontispiciul (Zeus, Apollo, Mars, Pallas Athenae, Diana, Poseidon?), cele opt urne dintre statui, emblema de pe balcon și cei trei grifoni care susțin balconul. Tot lui i se datorește și executarea sculpturii celor patru ferestre ale podului de la frontispiciul dinspre stradă, precum și grifonii mici ciopliți în decorurile de încheiere ale tocurilor

Fig. 3. — Fațada palatului Bánffy.

de ferestre și uși dinspre curte. În consecință Schuchbauer a executat toate lucrările care cer un nivel artistic deosebit [1].

Schuchbauer este tot un meșter venit din Austria, care are merite în executarea aranjamentului baroc din biserica Sfîntu-Mihai. Bineînțeles în afară de aceasta a lucrat și la construcții laice, cum o dovedește palatul Toldalgi din Tîrgu Mureș [2] și decorurile frontispiciului castelului Wesselényi din Hodod [3].

Ceilalți trei pietrari care au ajutat la construirea palatului — Gottfried Hartmann, Josef Edlinger și Josef Hoffmayer — nu pot fi puși alături de talentul lui Schuchbauer. Totuși și ei pot fi socotiți printre cei mai buni pietrari ai secolului al XIX-lea. Hartmann împreună cu Blaumann, a cioplit pervazurile fațadei și o parte a panglicilor împletite ale aticului. În afară de aceasta lui Hartmann i se datorește întreaga muncă de cioplire a ornamentelor de la balcon [4]. Activitatea lui Hoffmayer și Edlinger nu e

---

[1] Lista lucrărilor efectuate de sculptorul Anton Schuchbauer. Computus I-II. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[2] Contractul lui Anton Schuchbauer cu Toldalgi László. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Toldalgi. Limbus.

[3] Contractul lui Anton Schuchbauer cu Wesselényi Farkas, 7 august 1776, Arhiva Ac. Cluj, Fondul Wesselényi.

[4] Computus I-II.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

specificată în socoteli [1]. Din motivul acesta credem că ei au făcut lucrări mai simple.

Numele celor trei pietrari nu e necunoscut în literatura de specialitate. În cursul cercetărilor noastre prin arhive l-am întîlnit și noi de multe ori. Gottfried Hartmann (1730—1784), face parte dintr-o familie cunoscută de pietrari din Cluj [2]. A lucrat și la castelele din Bonțida și Hodod și credem că cercetările ulterioare vor scoate la lumină și alte lucrări de ale lui. Pietrarul Josef Hoffmayer s-a mutat la Cluj de la Oradea. A luat parte și la lucrările de pietrar de la castelul din Bonțida, și în felul acesta se înțelege de la sine că apare în rîndul constructorilor palatului din Cluj. Afară de aceasta, a mai lucrat la Lona și a luat parte la renovarea bisericii Sfîntul Mihail din Cluj, precum și la construcțiile lui Rhédei Mihály. Deoarece la 1776 a murit, n-a putut desfășura o muncă prea intensă la construirea palatului Bánffy.

Fig. 4. — Statuia lui Zeus de pe aticul fațadei.

Pe Josef Edlinger [3] îl întîlnim tot între meșterii castelului din Hodod.

E interesant de remarcat faptul că, în timp ce pentru plănuirea și construirea palatului nu au găsit în Cluj, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, specialiști corespunzători, pentru lucrările de pietrari au găsit mai mulți. E adevărat că orașul a avut o școală importantă de pietrari încă din epoca Renașterii. Se vede că tradițiile acesteia au avut influență și asupra secolului următor, iar Clujul a mers în frunte în ceea ce privește cioplitul pietrii și în perioada barocă.

În afară de cei amintiți mai sus, un rol important la construirea palatului l-a avut și dulgherul Anton Überlacher. Acesta a fost, pe la sfîrșitul secolului, cel mai solicitat meșter și numele lui figurează în socotelile multor clădiri. Mai întîi îl întîlnim în legătură cu construirea palatului Bánffy, pentru ale cărui lucrări de lemnărie încheie contractul în 22 august 1774 [4]. La această dată trebuie să fi fost un specialist cunoscut, pentrucă prin anii 1770 a avut mai multe însărcinări în Cluj. A participat la restaurarea fostei

[1] Computus I. Evidența meșterilor, care au lucrat la clădirile clujene. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[2] La construcțiile din Hodod figurează în 1773, ca zidar ajutor. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Wesselényi Limbus.

[3] Contractul lui Josef Edlinger cu Wesselény. Farkas, 4 iulie 1776. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Wesselényi. Limbus.

[4] Activitatea lui este înșirată amănunțit în Computus I, precum și în evidența lucrărilor sale. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

biserici iezuite din strada Puşkin (1775), a executat o parte din lucrările de lemnărie la casa Rhédei (1776). Antreprizele mai importante le-a avut însă după executarea lucrărilor de dulgher la palatul Bánffy din Cluj şi la castelul din Bonţida. Acestea sînt: biserica mare armenească din Gherla (1783) şi Dumbrăveni (1790, 1798), castelul Wesselényi din Hodod (1783, 1787), castelul Bethlen din Beclean (1790), castelul Wesselényi din Jibou (1795), palatul Teleki din Cluj (1787—1789), casa lui Wesselényi Farkas din strada Jókai (1793) şi grajdurile de la casa acestuia «Dintre cele două ape» (1793)[1]. Se vede că Überlacher a fost meşterul tipului de acoperiş abrupt şi greoi cu mansardă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, care era la modă în Transilvania încă din jumătatea a doua a secolului al XVII-lea (Sînmiclăuş, Cetatea de Baltă)[2].

Fig. 5. — Statuia lui Apolon de pe aticul faţadei.

Überlacher a încheiat contract pentru executarea lucrărilor de dulgher la palat — construcţia acoperişului, grindăria stucaturii, tocurile uşilor şi ferestrelor — în schimbul sumei de 2 500 florini şi în următoarele condiţii: materialul lemnos necesar îl va exploata Bánffy György din pădurile lui din Gilău şi îl va transporta la domeniul lui din aceeaşi localitate prin iobagii proprii. Aici se va face prin dulgherii proprii curăţirea din mai mare a lemnelor. Grinzile astfel pregătite le va finisa Überlacher cu ajutoarele lui, iar materialul prelucrat e obligat să-l transporte la faţa locului Bánffy. Lucrările de dulgherie în Cluj cad din nou în sarcina meşterului.

Contractul lui Überlacher ne interesează nu numai pentru faptul că din el cunoaştem condiţiile de muncă şi de plată din secolul al XVIII-lea, ci şi pentru că el este o dovadă grăitoare a sarcinilor care au apăsat pe iobagii lui Bánffy în legătură cu construirea palatului său din Cluj. După cum am

---

[1] Bonţida: contract cu data 11 septembrie 1780. Arhiva Ac. Cluj. Fondul Bethlen de Iktár. Limbus. Gherla: Szongott Kristof, *Szamosujvár szab, kir. város monográfiája (Monografia oraşului liber grecesc Gherla)*, Gherla, 1901, vol. II, p. 21—23, 35. Hodod: contract 1783, 22 februarie 1787. Arhiva Ac. Cluj. Fondul Wesselényi. Limbus. Beclean: chitanţă de plată cu data 5 iulie 1790. Arhiva Ac. Cluj. Fondul Bethlen din Criş. Limbus. Jibou: jurnal de cheltuieli al Helenei Cserei. soţia lui Wesselényi Miklós senior, vol. I, p. 17, Arhiva Ac. Cluj. Fondul Colegiu reformat din Zalău. Cluj: Casa şi grajdul lui Wesselényi Farkas: contract şi specificarea, Arhiva Ac. Cluj. Fondul Wesselényi. Limbus.

[2] Insuisitoria relatoria pe seama lui Bethlen Jozsef despre construcţiile efectuate la Cetatea de Baltă, 26 martie 1795, p. 286, Arhiva Ac. Cluj, Fondul fid. com. Jósika. Limbus. Proiect de cheltuieli pentru renovarea castelului din Sînmiclăuş, 25 oct. 1764, Arhiva Ac. Cluj, Fondul Wesselényi de Hodod. Limbus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

văzut, exploatarea materialului lemnos necesar, transportul lui, cioplitul din mai mare s-a făcut în robotă iar în afară de acestea tot asupra iobagilor din comunele din jur au apăsat și îndatoririle de transport la fața locului a cărămizii, țiglei, pietrii, varului, nisipului, apoi munca de salahori și căratul molozului. Vorbind deci despre meșterii palatului Bánffy, trebuie să ne aducem aminte și de acei muncitori anonimi pe care starea lor socială de exploatați i-a constrîns să facă în legătură cu această construcție frumoasă, munca cea mai grea.

Fig. 6. — Statuia lui Marte de pe aticul fațadei.

Tot în 1774 a încheiat Bánffy contract și pentru lucrările de tîmplărie și lăcătușerie cu Anton Rochter [1] și Dominicus Hoffmann [2]. Angajarea celor doi meșteri din Sibiu dovedește nu numai că Blaumann lucra mai bucuros cu compatrioții lui, ci și că prin anii 70 ai secolului al XVIII-lea nu existau în Cluj în specialitățile respective meșteri care să fi putut concura cu ei. După cum reiese din socoteli, Richter a executat toate lucrările de tîmplărie la întreaga construcție, ușile de tip deosebit, ferestrele și parchetul [3]. Activitatea de pînă aci i-o cunoaștem numai în legătură cu construcțiile făcute la casa Rhédei Mihály, deși sîntem aproape siguri că arhiva orașului Sibiu cuprinde date multe care privesc activitatea lui. Același lucru îl putem susține și despre activitatea de lăcătuș a lui Hoffmann, pe care îl întîlnim abia la construirea palatului Bánffy. Afară de dînsul a mai lucrat la construcție și un lăcătuș din Cluj, numit Matkó István, care însă a efectuat o muncă puțin însemnată [4].

Cunoaștem mult mai multe decît despre ei în legătură cu familia arămarului Honigberger: doi dintre membrii acesteia, Martin și Michel, au executat acoperișul de aramă al balconului și burlanele. Lucrările le-a angajat Martin Honigberger care, murind în 1780, a lăsat lucrările începute fiului său [5]. Meșterii aceștia au făcut și burlanele de scurgere la castelele din

---

[1] 23 iunie 1774, Arhiva Ac. Cluj. Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[2] 20 mai 1774, Ibidem.

[3] Lista lucrărilor efectuate de tîmplarul Anton Rochter. Computus I-II. Computus 1782—1784, (în continuare vom denumi această sursă Computus III). Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[4] Computus I. Lista lucrărilor efectuate de lăcătușul Matkó István, Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[5] Contractul lui Michel Honigberger cu Bánffy György, 10 mai 1780. Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus. Tatăl lui a fost ani de-a rîndul meșter de breaslă a arămarilor (1762—1765). Jakab Elek, *Kolozsvár története (Istoria Clujului)*, Budapesta, 1888, vol. III, p. 278—279.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bonţida şi Lona, ne mai vorbind despre nenumăratele lucrări de cositorit pe care le-au executat la familiile aristocratice din Transilvania.

De dragul prezentării complete, trebuie să mai amintim că sticlăria a executat-o Johann Reich [1], care a lucrat şi la construcţiile făcute de Rhédel Mihály, precum şi la cele din Bonţida, iar sobele le-a făcut Paul Pichof [2], un olar pînă acum necunoscut.

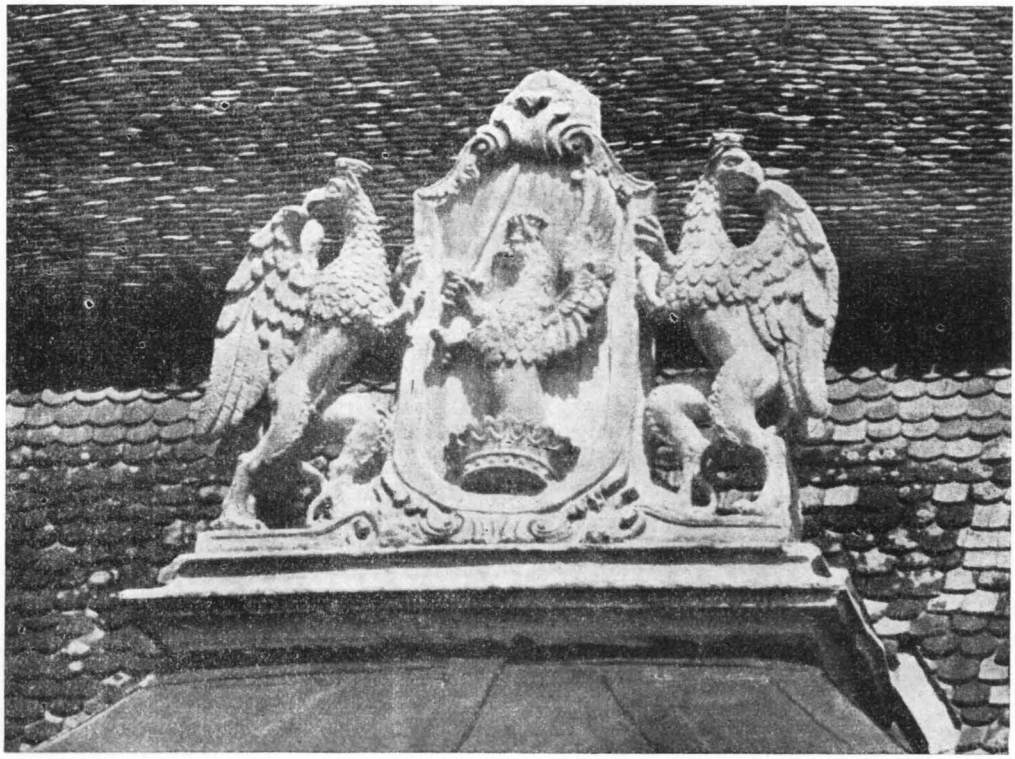


Fig. 7. — Blazonul familiei Bánffy deasupra balconului.

Cu aceasta am ajuns la sfîrşitul înşirării meşterilor angajaţi la construirea palatului.

Din actele ieşite la iveală de curînd, găsim însă nu numai date privitoare la meşterii care au lucrat la palat, ci din ele putem constata şi sumele ce s-au cheltuit pentru construirea lui. Regretăm că nu avem la dispoziţie socotelile decît pe 10 ani (1774—1784) şi deci pentru plăţile făcute în ultimul an nu avem date, în consecinţă nu putem face decît un calcul aproximativ. Considerînd însă că în 1784 palatul a fost ca şi terminat şi facturile pentru tîmplărie, lăcătuşerie, lucrările de geamgiu şi pietrar au fost în mare parte achitate, socotelile noastre nu sînt departe de realitate. Conform sumelor din contracte şi a lucrărilor efectuate între 1774—1784, cheltuielile au atins cifra de 37 337 florini şi $^3/_4$ creiţari [3]. Adăugînd la suma aceasta cheltuielile din

[1] Computus I-II-III. Lista lucrărilor efectuate de geamgiul Johannes Reich, Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[2] Computus I-II-III. Lista lucrărilor efectuate de olarul Paul Pichof, Arhiva Ac. Cluj, Fondul Bethlen de Iktár. Limbus.

[3] Computus I-II-III.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anul următor și costul materialului cumpărat pe bani, putem evalua totalul cheltuielilor la suma de 30—40 000 florini. Pentru a ne putea da seama de mărimea sumei vom aminti doar că pentru palatul Toldalgi din Tîrgu Mureș (1759—1762) s-au cheltuit în total 4 908 florini și 49 de creiţari[1], iar conacul din Ghirolt în anii devalorizării monedei (1806—1807), a costat în total numai 6 258 de florini[2]. Palatul a costat deci o adevărată avere, iar construi-

Fig. 8. — Statuia lui Palas Atena de pe aticul fațadei.

Fig. 9. — Statuia Dianei de pe aticul fațadei.

rea lui a resimţit-o materialicește și familia Bánffy, cea mai bogată familie de magnaţi din Transilvania. Astfel ne putem da seama de motivul pentru care nu s-a mai făcut în Cluj încă vreo construcţie de măreţia acesteia. Nobilimea, care făcea încă o gospodărie naturală înapoiată și era într-o criză financiară permanentă nu era în stare să investească sume atît de mari, iar burghezia și ea încă slab dezvoltată era la fel incapabilă de așa ceva.

Stilul palatului Bánffy a exercitat o influenţă mare atît la Cluj, cît și în provincie. Chiar dacă nici una din clădirile făcute mai tîrziu nu au putut ajunge la valoarea lui artistică, totuși au împrumutat de la el diferite rezolvări, respectiv le-au dezvoltat mai departe. Grupul de statui și de urne de pe frontispiciul principal, împreună cu galeria de statui de la Bonţida au influenţat în special arhitectura castelelor, după cum putem constata la

[1] « Toldalgi László perceptioinak és erogatioinak specificatioja ab anno 1743 ». Arhiva Ac. Cluj, Fondul Toldalgi, fasc. 11, nr. 80.

[2] Evidenţa cheltuielilor cu ocazia construcţiei conacului din Ghirolt, Arhiva Ac. Cluj, Fondul Wesselényi. Limbus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

castelele din Jibou, Hodod, Ciachigîrbău și Cetatea de Baltă. Spre deosebire de acestea, construcțiile din Cluj au împrumutat mai ales frontispiciul dinspre curte. Aceasta o putem constata, într-o prelucrare care înclină puțin spre clasicism, la frontispiciul clădirii din str. M. Kogălniceanu, nr. 9 (fostul palat Teleki), al cărei plan l-a făcut Josef Leder. La fel a fost și frontispiciul edificiilor din piața Dimitrov, nr. 8 (fosta casă Mikes) și din str. Bethlen nr. 8 (fostă casa Torockai). Colonada de orientare italiană unită prin arhitravă a curții apare și la clădirile din str. M. Kogălniceanu, nr. 9, 23 August, nr. 14 (fostul palat Toldalgi-Korda) (fig. 13), str. Bethlen, nr. 8 (fig. 14) și Piața Dimitrov, nr. 8. Detaliul cel mai imitat însă a fost balconul cu linii fine susținut de grifoni care, așezat pe console sau pe coloane, a fost unul dintre motivele favorite ale barocului tîrziu din Cluj (str. M. Kogălniceanu, nr. 6 (vechea prefectură), str. M. Kogălniceanu, nr. 16 (balconul fostului colegiu reformat), str. Bolyai, nr. 2, str. Petru Groza, nr. 11 (fosta casă Mikó), Piața Libertății, nr. 27 (fosta casă Kemény), str. M. Kogălniceanu nr. 9, str. 23 August, nr. 14)[1].

Fig. 10. — Statuia lui Poseidon (?) de pe aticul fațadei.

Influența palatului Bánffy nu s-a limitat însă numai la cele cîteva detalii împrumutate pe ici pe colo. Mult mai important decît aceasta este faptul că în cursul celor 11 ani de construire s-a format o pleiadă de meșteri versați, care în lucrările executate mai tîrziu au făcut față cu demnitate. După cum am amintit, meșterii palatului au colaborat la edificarea multor case din Cluj, apoi au lucrat și la Bonțida, la Hodod, la Jibou, la Beclean, la Lona, la Tîrgu Mureș, la Gherla și la Dumbrăveni.

În consecință prezentarea datelor pe baza materialului nou de arhivă lămurește nu numai istoricul construirii palatului, ci ne duc mai aproape de descoperirea legăturilor dintre operele arhitecturale ale barocului tîrziu.

Palatul construit — după cum am arătat — cu o sumă fabuloasă, și aranjat pompos, a fost destinat să servească ca reședință orășenească familiei Bánffy.

După moartea lui Bánffy György, palatul a servit un timp ca reședință a guvernatorului, și într-o vreme era vorba să se plaseze în el organele centrale ale administrației. În 1842 s-a făcut propunerea să fie plasat în el

---

[1] Balogh Jolán, *Kolozsvár müemlékei (Monumentele orașului Cluj)*, Budapesta, 1935, p. 36—37; Entz Géza, *Kolozsvári későbbarokk és újklasszikus házak (Case din Cluj construite în stilul barocului tîrziu și neoclasic)* în *Kolozsvári Szemle*, 1943, nr. 2, p. 113—116; Debreczeni László, *Az 1953 évi müemlékösszeirás (Conscripția monumentelor din 1953)*, Klemen-Emlékkonyv, Cluj, 1957, p. 234—235, 243.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — None de pe aticul fațadei.

Fig. 12. — O parte a palatului Bánffy văzută din curte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

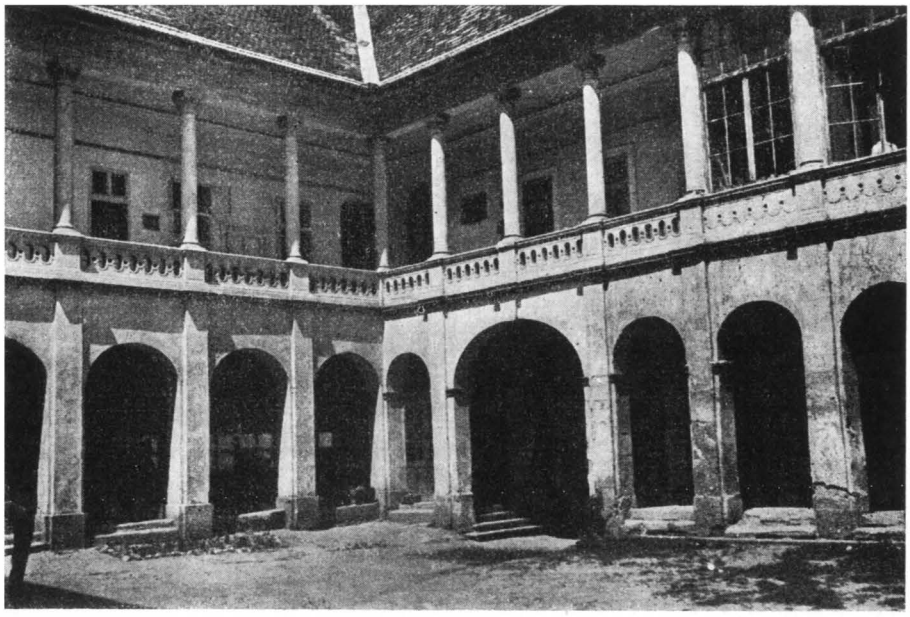


Fig. 13. — O parte a palatului Toldalgi-Korda văzută din curte (Str. 23 August, nr. 14).

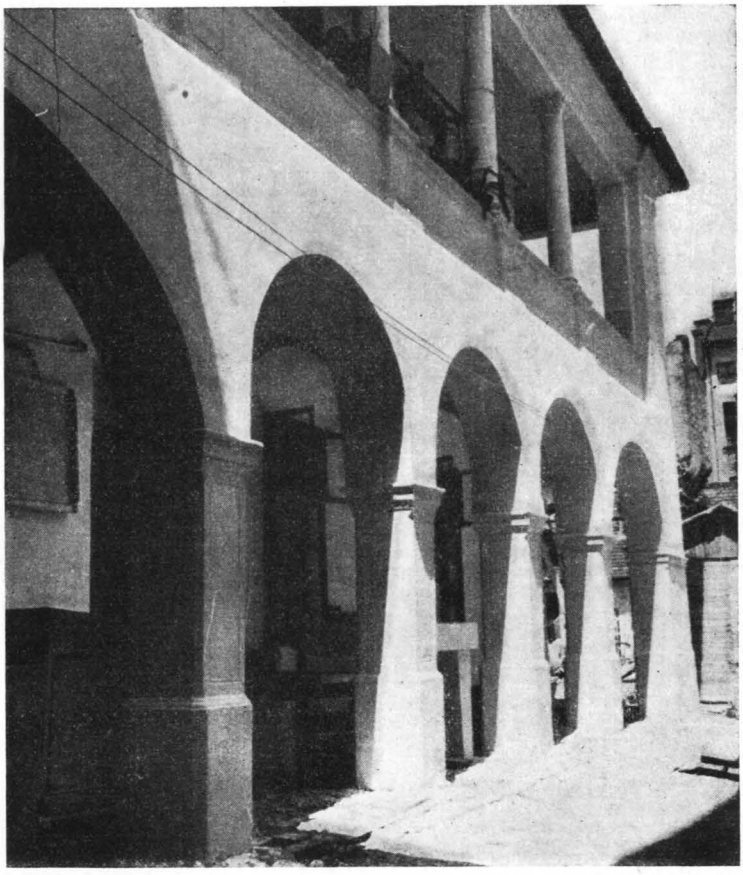


Fig. 14. — O parte a casei Torockai văzută din curte (Str. Bethlen, nr. 6).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzeul care era în curs de înființare [1]. După cum se știe însă, palatul a rămas în proprietate particulară și în secolul nostru a devenit un instrument al intereselor capitaliste ale proprietarilor, cum o dovedește curtea desfigurată și transformările parterului făcute de ei.

Soarta palatului a fost rezolvată de abia în anii regimului de democrație populară, cînd a fost înființat aici Muzeul de artă din orașul Cluj.

Planul de restaurare, care a fost întocmit deja și care a prevăzut investiții considerabile, are menirea să refacă starea inițială a palatului [2], în așa fel însă, încît interiorul lui, construit inițial ca reședință pentru o familie de nobili, să fie adaptat cerințelor unui muzeu de arte plastice. În felul acesta, palatul servește în vremea noastră cerințelor revoluției culturale.

ANEXĂ

Contractul lui Johann Eberhard Blaumann cu Bánffy György

Nach deme ich (Georg Graf Bánffy Freyherr von Losontz Beyder Kaysl. Königl. Mayst. Würklicher Kammerherr und in dem Grossfürstenthum Siebenbürgen Thesaurariats Rath) meine in Clausenburg auf dem Platz befindliche und befällige Häuser von grund an auf zu bauen mich entschlossen, und von dem allhiesigen Herrn Stadt Baumeister Johann Eberhard Blaumann einen vollständigen Riess von selbe gebauet werden sollen verfestigen lassen, haben wir als nehmlichen Ich Georg Graf Bánffi, dann ich Johann Eberhard Blaumann in ansehung dieses Gebaues nach folgenden Contract mit einander eingegangen.

NEHMLICHEN

1-mo Ich Eberhardt Blaumann versflichte mich das ich dieses in dem Riess aus gewiesene gebäu auf den angewiesenen Terein (!) nach meinen selbst entworfenen (!) Abriss also er bauen werde, dass dieses Gebäu aus vier umgeschlossenen Fliegeln vo von der Hauptfliegel gegen den Platz aus 24. sage vier und zwanzig Klaffter vier Schach der hinttern gegen den zweyten Hof in eben der behmlichen länge die zwey Seiten fliegl aber aus vier und dreyssig sage 34 klaffter und sowohl die in dem Riess angemarkte keller als auch der gantze untere Stock aus Schenen und dauerhafften gewöbern bestehen der zweyte Stock hingegen durch gehens Stukadört werden solle, also zwar das di Haupt zimmer in den vorderen flügel mit gezierten Platfonds die übrigen aber mit etwas glättern ausgefertiget, alle die in dem Abriss enthaltene Abtheilungen nach beygestezten Maasstabe angeleget die Haupt und zwischen Mauern von grund aus bis unter das Dach in gehöriger stärke mit samt denen zwey feyer kübeln gegen den nachbarn aufgefürhret und das Dach mit Ziegeln gedeket werden solle.

2-do Verpflichte ich Johann Berhardt Blaumann mich dahin das ich sowohl die innere als äussere Facade nach der in (!) Abriss vorgestellten

---

[1] Kelemen Lajos, *Az Erdélyi Múzeum Egyesület története (Istoria uniunii muzeului ardelean)*, în *Emlékkönyv az Erdélyi Múzeum Egyesűlet félszázados ünnepere*, Cluj, 1942, p. 14-15.

[2] Privitor la definitivarea planurilor, materialul nostru arhivistic poate folosi ca punct de reper în multe cazuri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Architectur welche an der Front gegen de Platz die Röhmische, gegen den Hof die Jonische ordnung vorstellet genau beobachten und ausführen werde.

3-tio Nach deme aber die Erbauung des über mich genohmenen und von mir auszuführenden Gebäudes ohne vorhergegangner Niederreissung der alten Haüser nicht geschehen kann, so verbünde ich Baumeister mich diese Niederreissung nebst denen von dem Hoch Gräfl. Bauherrn gebenden nothwendingen Handlangern durch meine Maurer also bewerkstelligen zu lassen das die in denen der mahligen Mauern befindliche Materialien nicht zu grunde gehen und so viell (!) möglich die aufgehauenen bruschbahre Steine samt übrigen Materiale auch bey den Neuen Gebäu nütlich angewendet und begraucht werden mögen damit anstadt diesen keine Neue vergeblich gehauen verden dörffen.

4-to Verbünde ich Baumeister mich dahin dass ich Jederzeit dem Inspector, oder in seinen verhindernüs fall den von Ihme biezu eigens bestellenden Mandatarius allwochentlich die zahl der nöthigen Taglöhner velche ich nach der Menge desen vorhandenen Materialien und Hieraus vorauszusehenden arbeith abmessen will, also Specificiren werde damit er wissen könne wie viell von Tag zu Tag Taglöhner nothwendig seyen.

5-to verobligire ich Baumeister mich ferners, das ich die zum gesamten Bau gehörige Maurer und Ziegel Decker Arbeith selbsten versehen und aus meinen eigenen bezahlen, und letzlichen nach einsetzung der Thüren und Fenster das gantze gebäude mit einer Sauberen Übertinc und Verkalchung aus weissen un vollkomen beenden wolle.

6-to sollte es aber geschehen das die Mauern inerhalb 5 oder 6 Jahren wegen schlechter arbeith und zu bereithung zersrpungen oder was noch ärger wäre zerfallen sollten so verpflichte ich mich selbe auf meine eigene unkösten besonderns und dauerhafft Herstellen zu lassen.

7-mo Soll ich Baumeister verbunden seyn alle die zum Bau nothige und zur Steinmetz Arbeith erforderliche gattungen samt der Specification wie viell von Jeder gattung nöthig seyn beyzeiten suszuweisen und dem Inspector des Gräfl. Herrn Contrahendens zu übergeben damit selber beyzeiten sich hiernach richten könne.

8-vo Nach deme ich die Steinmetz und zimmer Arbeith selbst am besten zu verstehen glaube so verbünde ich mich nach meinen besten wissen und gewissen in deisen Stuck wie in allen übrigen dem Inspector des Gräfl. Bau Herrns also bey zu stehen das Er dies fällige Contracte zu seines Herrn Principaln wahren Nutzen und Vortheille machen könne.

Endlich verbünde ich mich überhaupt in allen zu diesen Gebäu gehörigen Sachen, sowohl in ansehung der festigkeit als auch in ansehung der gemáchlichkeit und schönheit des selben, wie nicht minder auch in der Wirtschafftlichkeit alles also einzu leuthen das sowohl der Hoch Gräfl. Herr Bauherr an mir und meiner Arbeith eine vollkommene zu friedenheit haben ales auch ich mir eine nahmhaffte Ehre damit einlegen könne.

HINGEGEN ABER

1-mo Verspreche Ich Georg Graf Bánffi sowohl für die von obbenanten Herrn Baumeister habende Mühewaldung als auch für die von ihme selbst zu bezahlende Maurer und Ziegel Decker Arbeith dem selben nach solcher gestallten auf geführten gebäu wie selbes in den Riess enthalten ist (: die Stallungen, wagen Schupfen, und dazu gehörigen in dem hinteren Hof

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

befündliche gelegenheiten ausgenohmmen, als welche erst nach Folendung des Haupt Baues veracordiret werden sollen:) in Summa Zwölf Tausend Reinische Gulden sage 12.000 Rfl. mehr zweyhundert Emer (!) Weine sage 200 und 50 Kübel Weitzen also zu bezahlen das ihme Baumeister nach Schliessung des Contracts zur aufnehmung deren Maurer Meister und von denen selben an verlangenden vorschüssen prenumerando dreyhundert gulden sage 300 Rfl. und so dann wehrender (!) Aufführung des Baues nach Maass der auf geführten Arbeith mehr oder weniger Monatlich Hedoch nicht über 3 oder 400 Rfl. anticipato bezahlt werden sollen. Jedoch dieses auch also das der Herr Baumeister für diese solcher gestallten anticipirte gelder auf alle unversehens sich ereignende Fälle hinlängliche Caventen Stelle welch die ihme Herrn Baumeister gemachte und die auf geführte arbeith übersteigende vorschüsse mir als Bau Herrn ohne aller Verzögerung oder Exception vergüthen können und sollen.

2-do verbünde ich mich Georg Graf Bánffi alle zu dem Bau nöthige Steine, Ziegel, Kalch, Sand, Eisen, Holz, Bretter mit einem wort alle nöthige Materialien und Handlanger Herzu geben.

3-tio Verobligire ich Georg Graf Bánffi mich dem Herrn Baumeister, so wiehl als die kräfften meiner Herumliegenden Güthern und Herrschafften es zulassen ihme mit herbeyschafung der nöthigen Materialien und Handlanger nicht auf zu halten, solte aber entweder in ansehung der Steinmetz oder in ansehung der zimmer Arbeith oder durch sonst einen un vorgesehenen und nicht in meiner macht stehenden zu fall einige auf haltung geschehen, so soll ich dessent wegen keines weges beschuldiget werden können. Dahero solle auch der Herr Baumeister wie Er sich selbsten oben schon verbunden hat allzeit die zahl seiner Maurer sowohl als auch sich selbsten nach der Menge der vorhandenen Materialien und nach vorläuffiger Einverständniss mit meinen Inspector zu richten gehalten seyn.

4-to Verspreche Ich Georg Graf Bánffi deme Herrn Baumeister dem überbleibenden veraccordirten Rest ohne Auffhaltung im Jenen fall richtig zu bezahlen wen die Arbeith und der Bau dem dermahligen accord und Riss vollkomen angemessen und ohne aller rechtmässigen Ausstellung gäntzlichen verfertiget seyn wird.

In gemäsheit also dieses zwischen uns zweyen nehmichen mich Georg Graf Bánffi und mich (!) Johann Eberhard Blaumann verabredeten und überlegten accords ist dieser Contract schrifftliche auf gesetzet worden und versprechen sich beyde contrahirende Theile dem selben richtig zu halten und auf das genaueste zu beobachten alles getreulich und ohne gefährde zu welchen Ende zwey gleich lauthende Exemplaria verfertiget von beyden theillen unterzeichnet und eines gegen dem andern aus gewechsslet worden sind

So geschiehen Hermannstadt den

28 Hornung 1774

L.S. Georg G. Bánffi m.p.

L.S. Johann Eberhardt Blaumann

m.p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

К ИСТОРИИ СООРУЖЕНИЯ ДВОРЦА БАНФФИ В КЛУЖЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Автор пытается определить место дворца Банффи в архитектуре барокко Клужа. Постройка этого дворца открывает новую главу в данной архитектуре. Действительно, архитектура барокко в Клуже получила большой размах с момента перемещения сюда губернского правления (1790). Значение дворца возрастает еще и вследствие того, что благодаря сочетанию различных элементов стиля, тонкости скульптурных деталей и мастерству исполнения орнаментов из тесаного камня, он стал подлинной школой для позднейшей архитектуры.

Как доказывают и дальнейшие исследования, дворец Банффи был построен между 1774 и 1785 годами, а мастером, разработавшим его план, был Иоганн Эберхард Блауманн из Сибиу. В статье упоминаются еще имена других клужских каменщиков, принимавших участие в украшении дворца. Из них особенно выделяется Антон Шухбауер, являющийся в те времена наиболее ценным скульптором стиля барокко в Трансильвании. Другие три каменщика Готтфрид Хартманн, Иосиф Эдлингер и Иосиф Хоффмайер не сравнимы по своему таланту с Шухбауэром. Новый архивный материал, представленный автором, показывает не только историю сооружения дворца, но и подводит ближе к выявлению связи между архитектурными произведениями позднего барокко.

QUELQUES ASPECTS DE L'HISTORIQUE DE LA CONSTRUCTION DU PALAIS BÁNFFY, À CLUJ

RÉSUMÉ

L'auteur s'attache à situer le Palais Bánffy dans le cadre de l'architecture baroque de Cluj. La construction de ce palais ouvre sous ce rapport un chapitre nouveau. En effet, avec l'installation à Cluj du gouvernement provincial (1790), l'architecture baroque prend ici un grand essor. L'importance du Palais Bánffy se trouve encore accrue du fait que l'heureuse combinaison des différents éléments de son style, la finesse du détail des sculptures et la maîtrise dont témoignent les ornements de pierre sculptée qui le décorent, ont fait de lui une véritable école pour les architectes de plus tard.

Comme le prouvent également les recherches antérieures, le palais fut édifié de 1774 à 1785 d'après les plans du maître architecte Johann Eberhard Blaumann, de Sibiu. L'auteur cite également les noms de quatre tailleurs de pierre de Cluj qui collaborèrent à la décoration du monument. Le plus remarquable d'entre eux est Anton Schuchbauer, qui était à cette époque le sculpteur en style baroque le plus apprécié en Transylvanie. Les trois autres artisans — Gottfried Hartmann, Joseph Edlinger et Joseph Hoffmayer — sont loin d'égaler son talent. Les pièces d'archives inédites présentées par l'auteur, outre qu'elles nous renseignent sur l'historique de l'édification du Palais Bánffy, jettent un jour nouveau sur les liens existants entre les œuvres architectoniques du baroque tardif.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

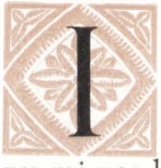
ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« PĂDUREA DE FAGI »,
UN TABLOU DE ION ANDREESCU

de RADU BOGDAN



n 1879, pe la începutul iernii, Andreescu, aflat la Barbizon, îi scria unui prieten în țară: « Sper că tablourile ce voi prezenta în anul 1880 să-mi atragă din partea juriului dacă nu o medalie apoi desigur o menţiune onorabilă, dacă mijloacele materiale nu-mi vor lipsi ca pînă acum; aceste pînze mă vor costa 7 la 800 lei »[1]. Cîteva luni mai tîrziu, puţin înainte de 20 martie (dată ultimă pînă la care se mai primeau lucrările destinate Salonului), Andreescu era la Paris, la vechea lui adresă, hotelul din rue Saint-Sulpice no. 13. De aici îl anunţa pe directorul Eforiei bisericii Kretzulescu: « Am avut ocaziunea să vă scriu că în luna fevruarie voi veni la Paris; n-am putut să viu decît acum, cu tablourile pentru Salon; am trimis un interior de pădure de fagi și o cîmpie de la Barbizon, pînze de 1,50 m pe 1 m; am plătit cadrurile 300 fr. și asta mă pune în poziţia să rămîn în lipsă absolută de parale; aceasta, și trebuinţa d-a face cîteva studii de primăvară, mă face să mă întorc din nou pînă la 1 Mai la Barbizon unde pot trăi pe credit pînă la acea dată. Îmi faceţi un mare serviciu trimiţîndu-mi trimestrul Ianuarie și Aprilie odată, anunţîndu-mă la Barbizon par Chailly Seine et Marne ca să viu să le primesc în Paris. Vă înaintez o dată cu aceasta obligaţiunea ce mi se cere și-mi voi face datoria d-a anunţa întrebuinţarea timpului meu în străinătate »[2]. La 18 aprilie pictorul anunţa că s-a întors la Barbizon unde va rămîne pînă la finele lunii, urmînd să se înapoieze la Paris cu prilejul deschiderii salonului[3].

---

[1] Fragment din scrisoarea lui Andreescu către C. Gredianu-Negulescu, inginer la Burdujeni, citat de acesta în epistola pe care o adresează lui Nicolae Kretzulescu la 4/16 decembrie 1879 și în copia anexată la scrisoarea de răspuns către pictor, din 12/24 decembrie, același an. Vezi Arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu, Dos. nr. XVII, anul 1880, fascicula nr. 137: Corespondenţa cu bursierul Ion Andreescu. Vezi de asemenea RADU BOGDAN, *Date noi în legătură cu viața și opera lui Ion Andreescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 1—2, p. 185.

[2] Scrisoarea către V. Radovitz, directorul Eforiei bisericii Kretzulescu, primită la 15/27 martie 1880 și păstrată în arhiva și dosarul mai sus citate. Vezi facsimilul reprodus la p. 130.

[3] Scrisoarea către V. Radovitz, arhiva și dosarul citate. Vezi facsimilul reprodus la p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Expoziția se deschise la 1 mai, în saloanele palatului Champs Elysées și rămase accesibilă publicului pînă la 20 iunie. Cele două tablouri trimise de Andreescu fură admise[1] nu însă răsplătite cu vreo medalie și nici măcar cu mai modesta mențiune onorabilă[2]. Ținînd seama de mentalitatea burgheziei epocii și de componența majorității juriului e ușor de înțeles de ce Andreescu se înșelase închipuindu-și că ar putea atrage atenția unor oameni care — în aceeași expoziție — rămăseseră indiferenți în fața tablourilor lui Manet, Monet și Renoir[3]. Compus din 15 membri, juriul secției de pictură număra (în ordinea voturilor obținute) pe Bonnat, Puvis de Chavannes, Henner, Jules Lefebvre, Baudry, Ribot, Bouguereau, J.P. Laurens, Jules Breton și Delaunay pentru pictura de istorie și de portret, și pe Vollon, Busson, Van Marcke, Bernier și Harpignies pentru pictura de peisaj, natură moartă, animale și flori[4]. Ambele categorii erau completate cu un număr de membri avînd funcția de supleanți; în prima intrau Cabanel, Feyen Perrin, Boulanger, și Bastien-Lepage, în cea de-a doua Français, Lavieille, Vuillefroy, Guillemet și Rapin[5]. În sfîrșit, nu e lipsit de interes să constatăm că biroul secției de pictură era compus din Bouguereau ca președinte, Baudry și Bonnat ca vicepreședinți, și Marcille secretar[6]. Promovat cu insistență de gustul burgheziei reacționare și conservatoare de la sfîrșitul veacului, un academism pompos, sterp, plin de false splendori, continua să troneze în cea mai solemnă dintre expozițiile oficiale ale Parisului[7].

Mărturisită poate într-o scrisoare care s-a pierdut, decepția lui Andreescu trebuie să fi fost destul de puternică. Artistul acesta atît de sensibil și de muncitor nu-și țesuse iluziile dintr-o vană prețuire de sine. Timid și modest, așa cum îl descriu contemporanii, el avea totuși conștiința propriilor sale resurse întărită desigur și de faptul că în anul precedent el, pictorul

---

[1] *Salon de 1880. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et litographie des artistes vivants. Exposés au palais des Champs Elysées, le 1er Mai 1880.* 1re Edition, Paris, 1880, p. 6: ANDRESCO (JEAN), né a Bucarest, élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest. — A Barbizon (Seine et Marne); no. 52 — *Le Bois de Hêtres*, H. 1 m, 00 × L. 1 m, 50; no. 53 — *La Grande Route*, H. 0 m, 95 × L. 1 m, 45.

[2] Se decernau medalii însoțite de recompense bănești, împărțite în trei clase: I în valoare de 1 000 fr., a II-a în valoare de 600 fr., a III-a în valoare de 400 fr. Pentru secțiunea de pictură și desen, propunerile juriului nu puteau depăși patru medalii de clasa I (din care una pentru pictura monumentală sau decorativă, una pentru pictura de istorie sau portret, una pentru pictura de gen și una pentru pictura de peisaj, animale, flori și natură moartă), 10 medalii de clasa a II-a și 18 medalii de clasa a III-a (două din medaliile de clasa a II-a sau a III-a trebuiau să fie atribuite desenelor, pastelurilor sau acuarelelor, alte două emailurilor, faianțelor, porțelanurilor, vitraliilor sau cartoanelor de vitraliu). Secțiunii de pictură și desen îi reveneau de asemenea spre decernare 16 mențiuni onorabile (din care 2 pentru desen, pastel sau acuarelă, și două pentru emailuri, porțelanuri, faianțe sau vitralii). Vezi Catalogul Salonului din 1880, citat mai sus, p. CXIV.

[3] Catalogul Salonului din 1880 mai sus citat, p. 243: MANET EDOUARD no. 2450 — *Portrait de M. Antonin Proust* (1,30×0,95 m.) și no. 2451 — *Chez le Père Lathuille* (en plein air — 1,12×0,92 m); p. 266: MONET CLAUDE, no. 2681 — *Lavacourt* (1,00×1,50 m); p. 315—316: RENOIR PIERRE AUGUSTE, no. 3195 — *Pêcheuse de moules à Berneval* (1,75×1,30 m) și no. 3196 — *Jeune fille endormie* (1,20×0,92 m).

[4] *Ibidem*, p. CXVII, Juriul de admitere și de recompense.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. CXIX, Compoziția birourilor.

[7] În ce privește orientarea academică, componența juriului nu era absolut unitară; pictori ca Puvis de Chavannes, J. P. Laurens, Harpignies, Bastien Lepage, Français, vor fi fost probabil receptivi la o concepție mai realistă, mai modernă și mai înaintată. Semnificativă rămîne totuși prezența în fruntea secției de pictură și desen, în cadrul biroului, a celor mai înveterați exponenți ai academismului francez, cei ce aveau un cuvînt hotărîtor, întărit și de autoritatea pe care le-o conferea calitatea de « Membre de l'Institut »: W. Bouguereau, Baudry și Bonnat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

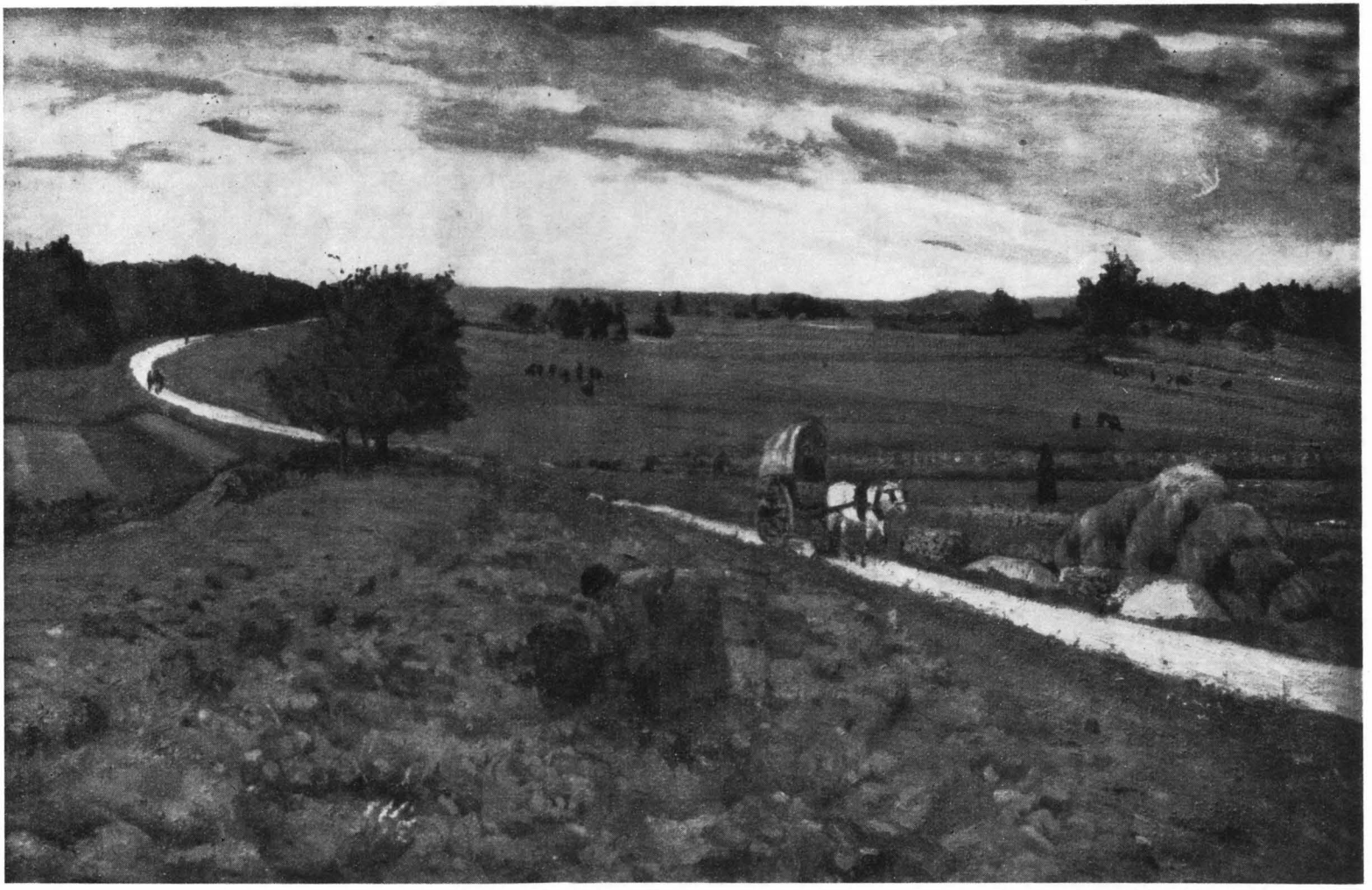


Fig. 1. — Drumul mare *(de la Barbizon)*
ulei pe pînză, 950 × 1465 mm care a figurat în Salonul parizian din 1880 alături de « Pădurea de fagi ». Muzeul de artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

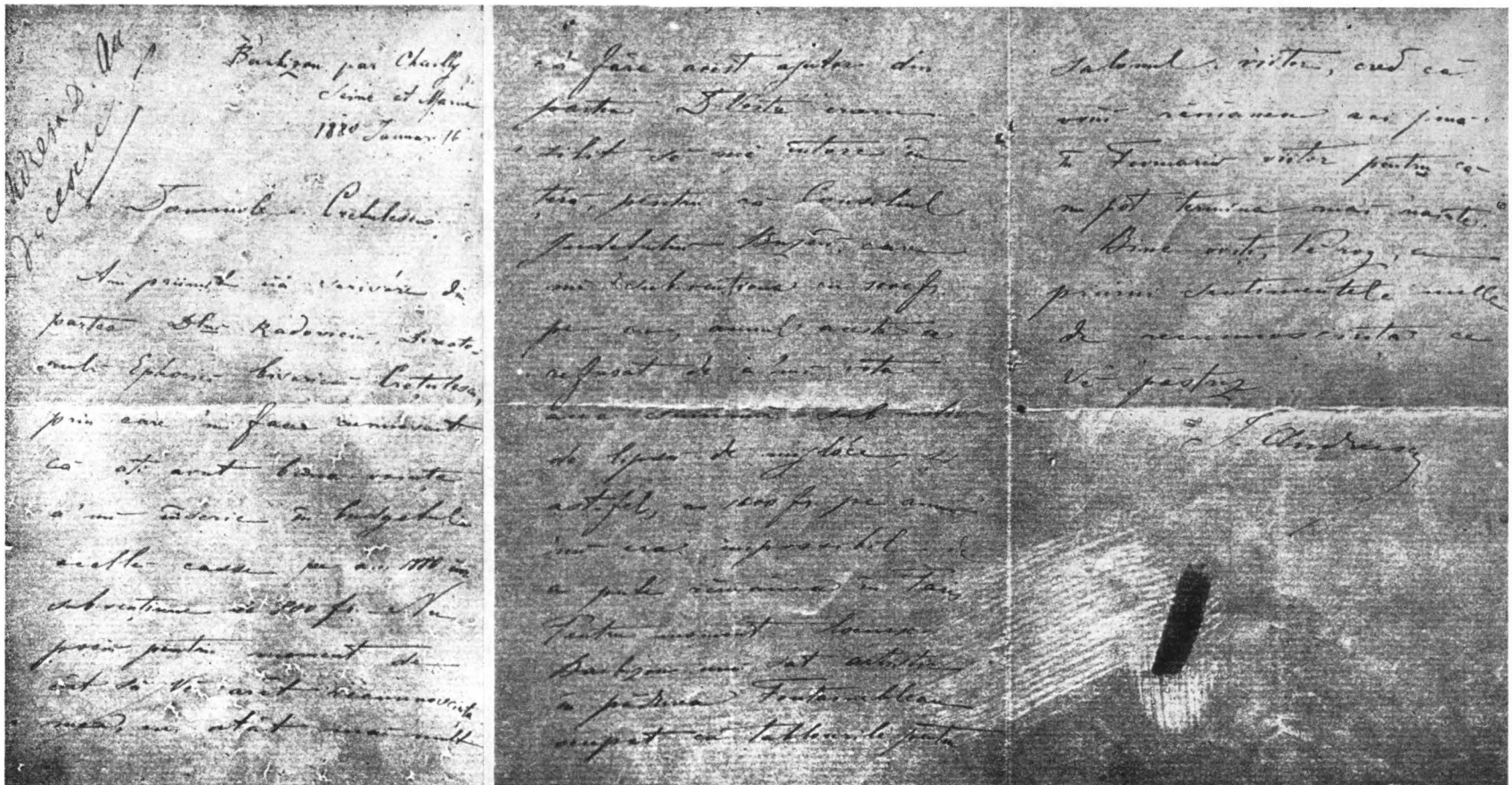


Fig. 2. — Scrisoarea lui I. Andreescu către N. Kreţulescu, din 16 ianuarie 1880, păstrată în Arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro/ http://istoria-artei.ro

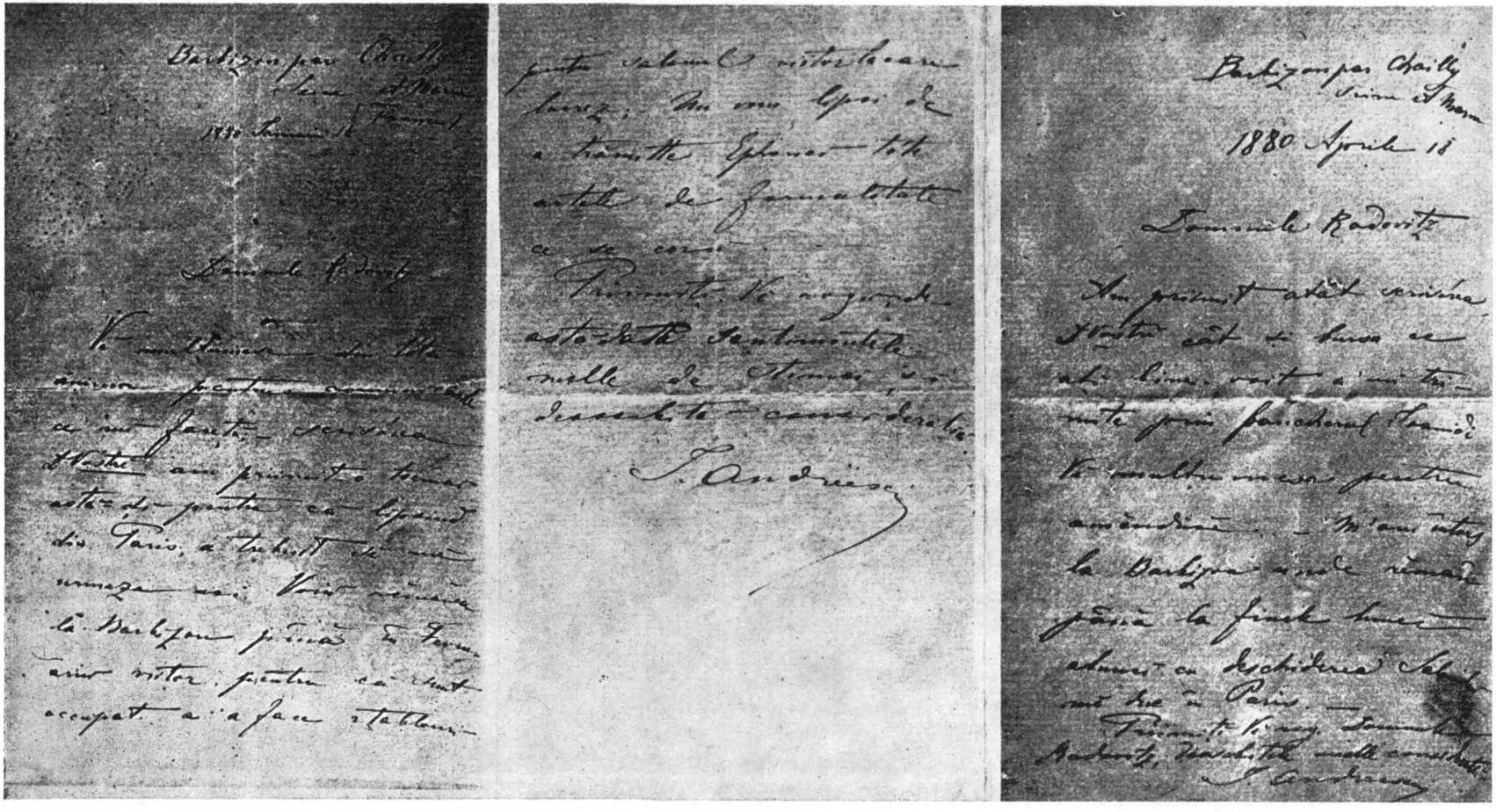


Fig. 3. — Scrisorile lui I. Andreescu către V. Radovitz din 16 ianuarie și 18 aprilie 1880, păstrate în arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu din București

Biblioteca digitala.ro / http://istoriartei.ro

neformat la disciplina și mai ales în spiritul vreunei academii[1], nefamiliarizat cu exigențele artistice ale marii metropole, izbutise totuși de la prima încercare să fie acceptat printre expozanții Salonului parizian. De atunci făcuse încă multe eforturi, se lovise de indiferența prietenilor și îndurase lipsuri,

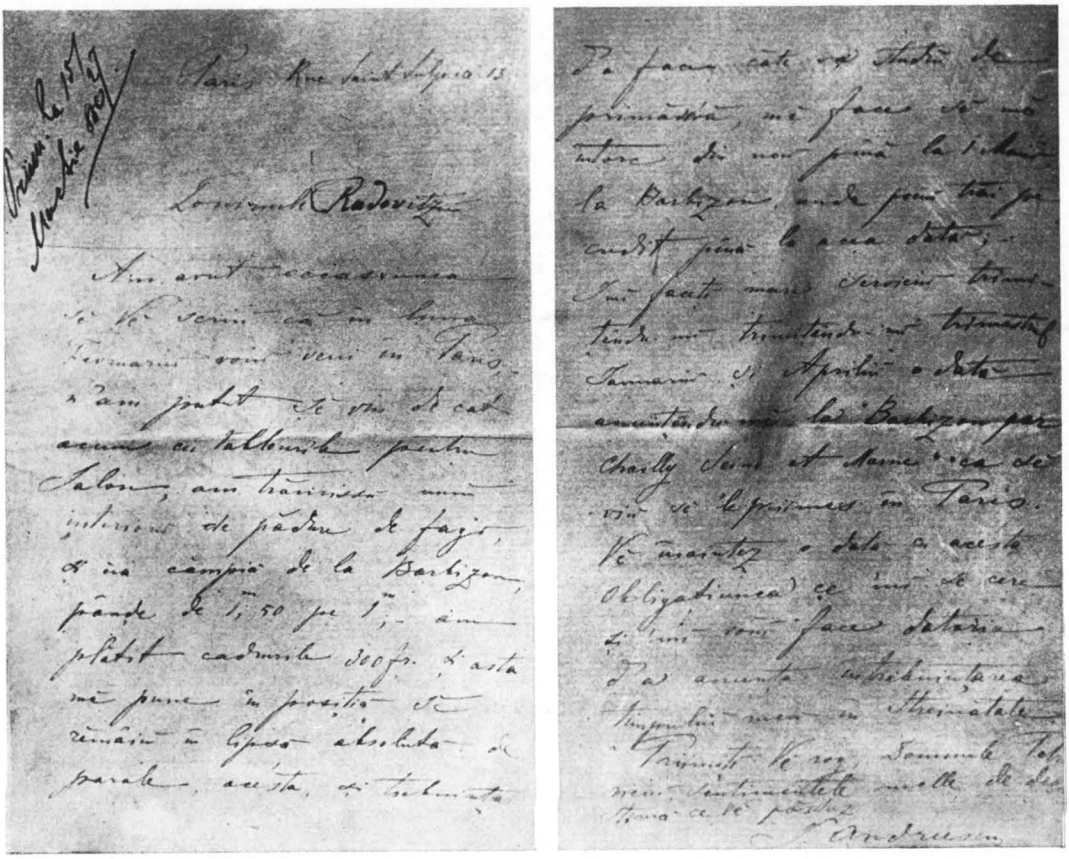
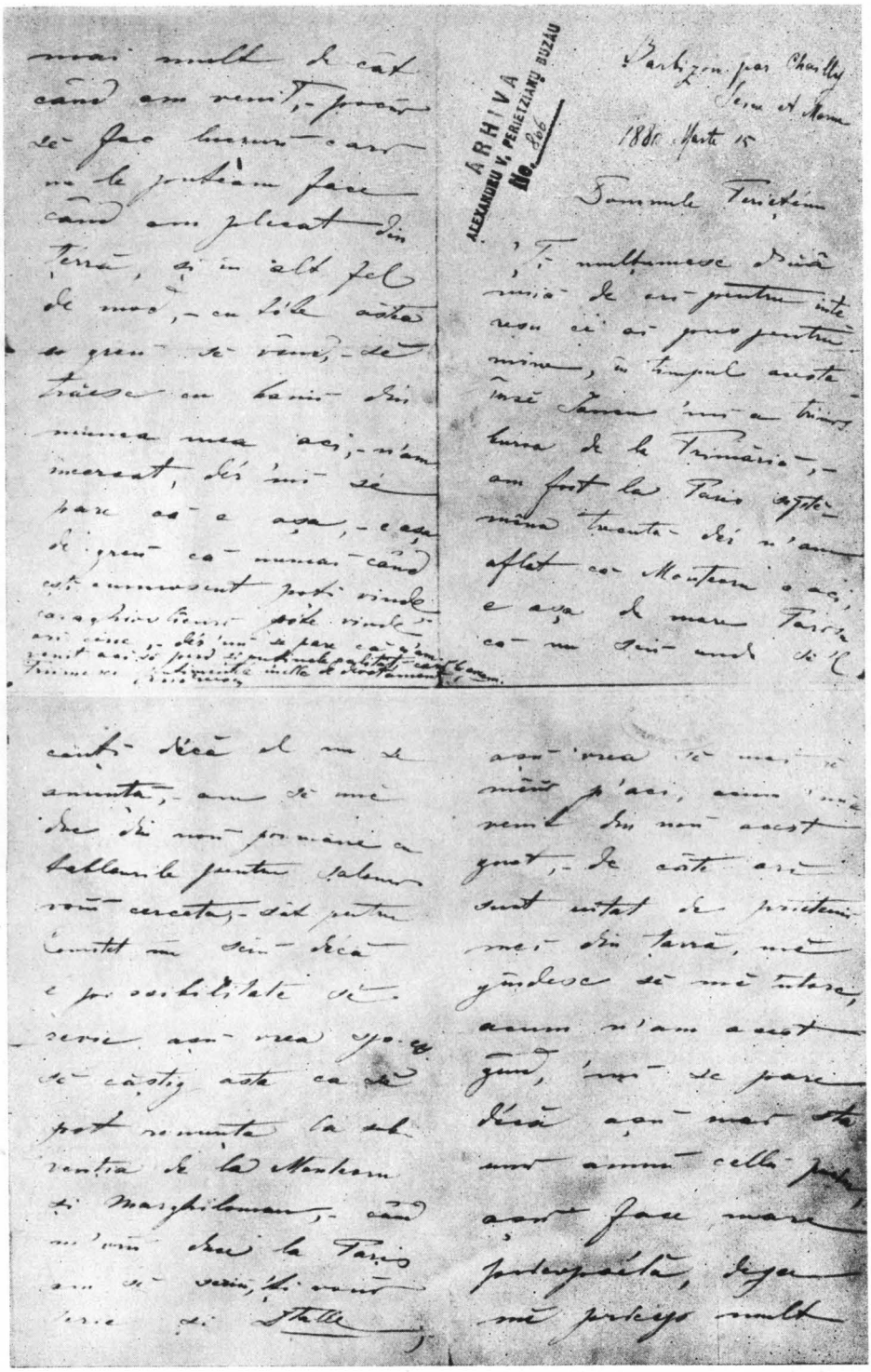


Fig. 4. — Scrisoarea lui Andreescu, primită la 15/27 martie 1880, de V. Radovitz, păstrată în Arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu din București.

dar simțea cum crește într-însul acea măiestrie la care aspirase necontenit, muncind cu febrilă și tenace perseverență. Tot rostul șederii sale în Franța se concretiza în dorința aceasta aprigă de desăvîrșire, în năzuința supremă către o pictură de calitate. La 15 martie 1880 (stil nou — N.A.), în preajma

[1] Formația artistică a lui Ion Andreescu ca *pictor* (înainte de plecarea în Franța) nu este propriu-zis o consecință a studiilor urmate la Școala de arte frumoase din București, ci rezultatul evident al contactului cu arta lui Nicolae Grigorescu. Este bine cunoscută afirmația făcută de C. I. Stăncescu în articolul său din *Literatură și Artă Romînă* (Buc., martie, 1900), că Andreescu « în tot timpul cît a urmat școala, a avut răbdarea să desemneze fără să facă deloc pictură » și că « ceea ce aprinse în inima lui Andreescu scînteia pictorului colorist, fu vederea operelor unei memorabile expoziţiuni retrospective pe care o organiză Societatea amicilor de Belle-Arte și o deschise publicului bucureștean în 1873 ». Aserțiunile lui C. I. Stăncescu trebuie totuși interpretate cu rezervă și într-o anumită lumină, căci au existat și există « studii de academie » pe care nu e exclus ca artistul să le fi pictat în perioada anilor de ucenicie de la Școala de arte frumoase. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este faptul că el nu s-a prezentat la concursurile (examenele) prevăzute de regulamentul școlii pentru obținerea vreunei mențiuni la pictură, nefrecventînd pro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

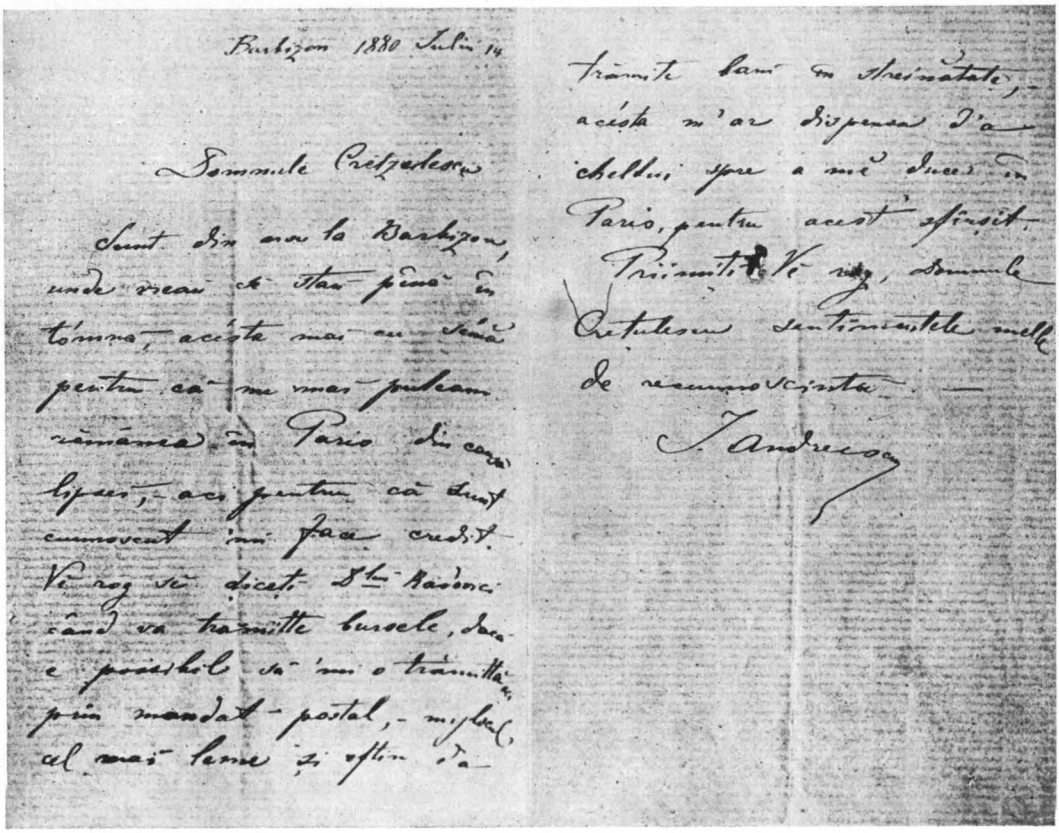


ARHIVA
ALEXANDRU V. PERIETZIANU BUZĂU
No. 206

Fig. 5. — *Scrisoarea lui Andreescu, din 15 martie 1880, către Perietzianu, păstrată la Secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.P.R.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plecării sale de la Barbizon la Paris unde urma să prezinte juriului « Pădurea de fagi » și « Drumul mare », amintite mai sus, Andreescu trimisese o scrisoare unui cunoscut care i se arătase binevoitor. După ce-i mulțumise pentru serviciul făcut anunțîndu-l totodată că « poimîine » pleacă « din nou » la



Barbizon 1880 Iulie 14

Domnule Cretzulescu

Sunt din nou la Barbizon, unde voiau de stau pînă în toamnă, acîsta mai cu seamă pentru că nu mai puteam rămînea în Paris din cauza lipsei, - acu pentru că dunt cunoscut îmi face credit. Vă rog să dicet D-lui Raioni cînd va trămitte bursele, dacă e posibil să îmi o trămittă prin mandat-postal, - mijlocul cel mai lesne și eftin de a trămite bani în depărtate, - acîsta m'ar dispensa d'a cheltui spre a mă duce în Paris, pentru acest sfîrșit.

Primiți-Vă rog, domnule Cretulescu sentimentele mele de recunoscîntă. —

I. Andreescu

Fig. 6. — Scrisoarea lui Andreescu, din 14 iulie 1880, către Nicolae Kretzulescu, păstrată în Arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu din București.

Paris « cu tablourile pentru Salon », pictorul adăugase: « aș vrea să mai rămîn p-aci, acum mi-a venit din nou acest gust; de cîte ori sînt uitat de prietenii mei din țară mă gîndesc să mă întorc; acum n-am acest gînd; mi se pare [că] dacă aș mai sta un an cel puțin, aș face mare procopseală; deja

---

priu-zis cursurile respective, ci mulțumindu-se probabil să profite, sporadic, de existența unui model în atelierele școlii spre a studia totuși, cu penelul în mînă, după natură, fără a se supune însă, cu continuitate, controlului unui profesor. De altfel, în ciuda afirmației aceluiași Stăncescu, întărită și de Ion Șt. Moldoveanu (vezi articolul acestuia în *Revista fundațiilor* nr. 2 din 1941, p. 448) apare limpede că Andreescu nu a absolvit efectiv Școala de arte frumoase din București, în sensul obținerii unei diplome de artist. El a obținut doar un minim de mențiuni, obligatorii pentru calitatea de postulant la vreuna din catedrele de desen de la școlile secundare din țară, mărginindu-se să frecventeze în cadrul Școlii de arte frumoase, recent înființata secție de caligrafie și desen liniar, prevăzută prin regulamentul din 1869, anul înscrierii artistului în școală. (Vezi *Monitorul Oficial* nr. 109 din 20 mai/1 iunie 1869: « Regulament pentru școalele naționale de bele-arte ». Vezi de asemenea « *Colecțiunea legilor, regulamentilor, programelor și diferitelor decisiuni și dispoziţiuni generale ale acestui departament, de la 1864—1901* », Buc., 1901, p. 271—273,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

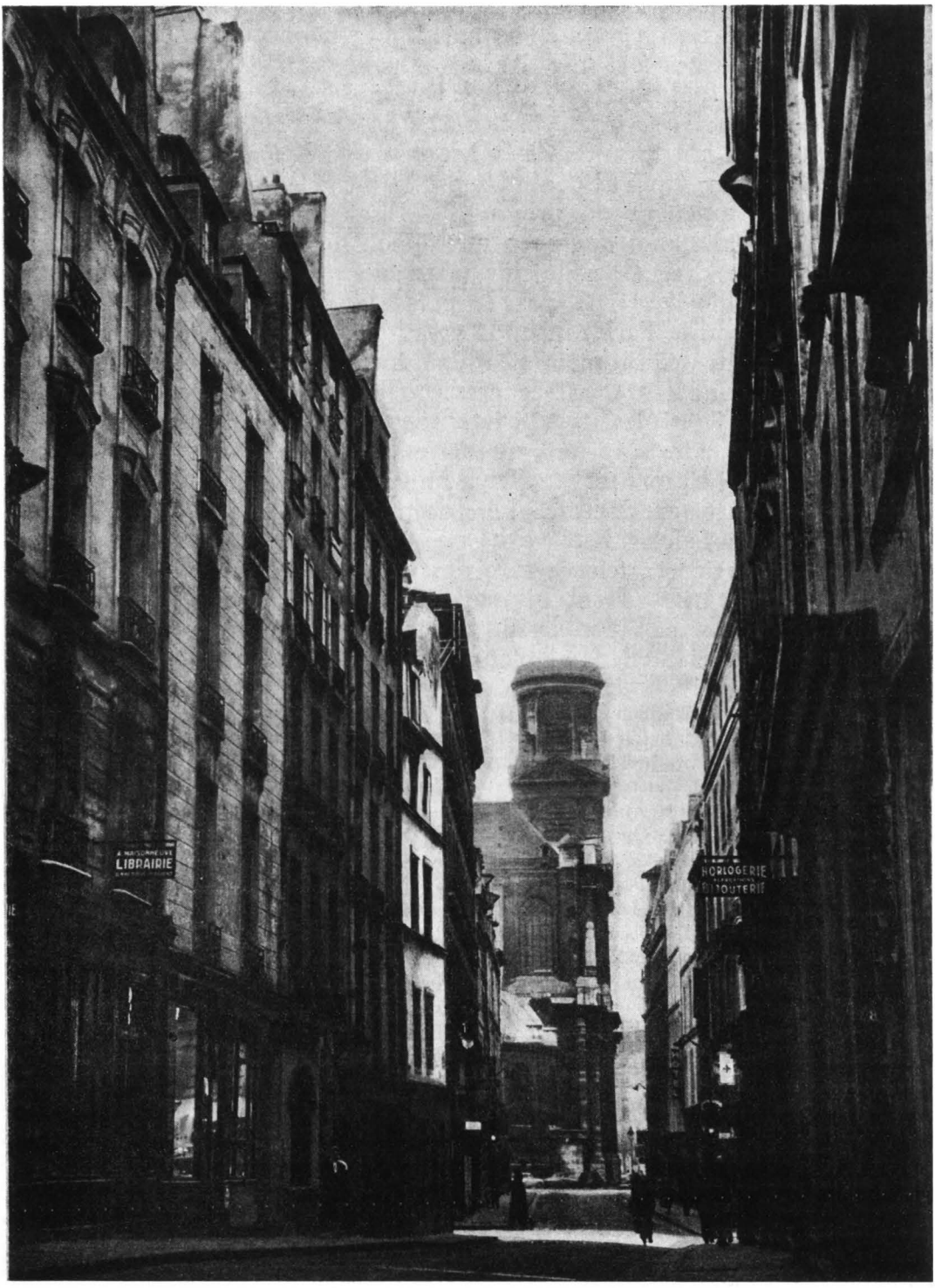


Fig. 7. — Hotel de l'Odeon, din rue Saint-Sulpice no. 13, locuinţa lui Andreescu la Paris (A treia clădire din stînga. Pictorul locuia la mansardă, deasupra etajului V).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mă pricep mult mai mult decît cînd am venit; pot să fac lucruri [pe] care nu le puteam face cînd am plecat din țară, și în alt fel de mod; cu toate astea e greu să vînd, să trăiesc cu bani din munca mea aci; n-am încercat, dar mi se pare că e așa, e așa de greu, că numai cînd ești cunoscut poți vinde; caraghioslîcuri poate vinde oricine, dar mi se pare că n-am venit aci să pierd și puținele calități [pe] care le aveam »[1]. Dureroasă confesiune pentru artistul demn, care în aceeași scrisoare exclama: « aș vrea spre ex. să cîștig; asta ca să pot renunța la subvenția de la Monteoru și Marghiloman »[2]. Dar totodată ce minunat exemplu de probitate profesională la pictorul acesta copleșit de nevoi, care conștient de progresul realizat ce-l îndreptățește să spere « dacă nu o medalie apoi *desigur* o mențiune onorabilă », înțelege să refuze orice concesie de dragul avantajelor materiale și nu se va preta niciodată la a face « caraghioslîcuri pe care le poate vinde oricine ».

« Sunt din nou la Barbizon unde vreau să stau pînă în toamnă, aceasta mai cu seamă pentru că nu mai puteam rămînea în Paris din cauza lipsei; aci pentru că sînt cunoscut îmi face credit » îi scrie Andreescu, de astădată direct lui Nicolae Kretzulescu, la 14 iulie 1880[3]. Spre sfîrșitul toamnei artistul se va întoarce într-adevăr în țară, ne mai putînd face față cheltuielilor; izbutise cu chiu cu vai să mai reziste cîteva luni în Franța, vînzînd, unui student romîn care-și pregătea doctoratul în drept la Paris, unul din cele două tablouri expuse la Salon[4]. Este vorba de « Pădurea de fagi » cumpărată pe un preț destul de derizoriu (cîteva sute de franci) de către Take Ionescu, pe atunci încă foarte tînăr și necunoscut; probabil că acesta răspunsese la îndemnul binevoitor al vreunuia din prietenii lui Andreescu care-i atrăsese atenția asupra marelui talent al pictorului. Așa se explică de ce « Pădurea

---

editată de Ministerul Instrucțiunii publice și Cultelor sub îngrijirea lui C. Lascăr și I. Biberi, precum și articolul lui I. St. Moldoveanu, din *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1, p. 237). Este semnificativ, așa cum rezultă din documentele publicate de Petre Oprea la p. 266 din cuprinsul revistei de față (vezi și dos. 153/1870 filele 3,10, 15, al Ministerului instrucțiunii) că pentru ocuparea unei catedre de desen și caligrafie — în calitate de suplinitor și apoi cu titlu provizoriu — nu se pretindea *absolvirea* Școlii de arte frumoase și nici măcar frecventarea ei: diploma de bacalaureat conferea drepturi echivalente de prezentare la un astfel de concurs. Totodată, ni se pare ciudat că nu s-au găsit pînă azi, în publicațiile oficiale din presă sau în actele de arhivă, atestări ale vreunei mențiuni obținute de Andreescu și la alte materii (inclusiv desenul) decît Estetica și Istoria artei. Dacă legăm toate acestea de faptul că în perioada întregii sale activități la Buzău, Andreescu (judecînd după cele cîteva zeci de schițe și desene care s-au păstrat) nu s-a arătat niciodată a fi un bun desenator în sensul reclamat de absolvirea unei academii de arte frumoase (și să nu uităm că el fusese obligat doar la frecvența unor cursuri de desen *liniar*), sîntem îndemnați să ajungem la concluzia mai sus formulată. Iată de ce nu putem vorbi de formarea lui Andreescu la disciplina vreunei academii.

[1] Scrisoarea adresată lui (Alexandru V.?) Perietzianu din Buzău, păstrată în secția de manuscrise a Bibliotecii Acad. R.P.R. Vezi facsimilul reprodus la p. 131.

[2] În privința respectivelor subvenții, vezi comunicarea noastră din *Studii și cercetări de istoria artei*, deja citată.

[3] Scrisoarea se păstrează în dosarul deja citat, din arhiva Eforiei bisericii Kretzulescu. Vezi facsimilul reprodus la p. 132.

[4] Ion Pipera scrie în *Arta și artiștii în Romînia*, publicat în *L'Indépendance Roumaine* din 19/31 dec. 1880: (Andreescu — *N.A.*) « trimise de la Barbizon la Salonul din Paris din 1880 două mari pînze: *Un peisaj de pădure* și *Drumul mare la Barbizon* care fură remarcate de artiștii și admiratorii școlii realiste, ilustrată de Courbet și atîția alții. Vînzarea unuia din aceste tablouri îngădui D-lui Andreescu a-și ține zilele (« vivoter » — *N.A.*) pînă în ultimul timp, cînd auzind spunîndu-se că va avea loc un Salon la București, se întoarse în Romînia spre a putea lua parte. Voia să-și expună pînzele și să încerce să vîndă cîteva. Dar Salonul din București plutește încă în nori și pînzele d-lui Andreescu n-au putut fi expuse; în consecință, nu s-au putut vinde. Așa încît pictorul nostru se află într-o mare jenă ». (Traducere după textul francez — *N.A.*). Vezi și comunicarea noastră din *Studii și cercetări de istoria artei*, deja citată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — Strada veche din Barbizon.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de fagi » n-a figurat la « Expoziția artiștilor în viață », deschisă în mai 1881 la București, în timp ce erau expuse două pînze cu aceleași dimensiuni: « Drumul mare » (cu titlul de astădată schimbat: « O dimineață la Barbi-

Fig. 9. — Aspect din pădurea de la Barbizon.

zon » [1]) și « Seară de toamnă la Barbizon » [2]. Abia în primăvara anului următor, cînd, la 21 martie, Andreescu deschide la « Stavropoleos » o expoziție cu

[1] *Esplicațiunea operilor de pictură, sculptură, arhitectură, a artiștilor în viață — Expoziţiunea din 1881*, Buc., 1881, p. 8: Andreescu Ion (fost elev al Şcoalei de arte frumoase din Bucureşti. Domiciliat la Paris); nr. 18 — « O dimineață la Barbizon »; nr. 19 « O seară de toamnă la Barbizon». Vezi de asemenea *Expoziția artiștilor în viață*, în *Binele public*, din 19 iunie 1881. Autorul, care semnează cu inițiala H, face o descriere a tabloului intitulat « O dimineață la Barbizon », prilejuindu-ne astfel identificarea lui cu « Drumul mare ».

[2] Tablou cunoscut mai tîrziu și sub titlul « Călăreț în amurg ». A fost dăruit de Andreescu d-rului Paul Petrini drept recunoștință pentru îngrijirea de care s-a bucurat din partea acestuia. Astăzi pînza se află în Galeria Națională a Muzeului de Artă al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. — Andreescu, pictat de Nicolae Grigorescu, în 1880, în pădurea de la Barbizon. Galeria Națională din Muzeul de artă al R.P.R.

Ulei pe pînză, 60 × 40 cm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peste 60 de tablouri (dintre care unele deja vîndute), « Pădurea de fagi » figurează, sub nr. 59, pe peretele sălii. Nu știm dacă a existat un catalog al acestei expoziții. În cronicile presei însă, pînza e intitulată « Mestecenii », confuzie ce o vom întîlni și cu alte prilejuri, provocată de cenușiul deschis al scoarței copacilor [1].

« Admirabil ! e unica critică ce s-ar voi scrisă la acest tablou » exclamă cu patos jovial Mișu Văcărescu, mondenul Claymoor de la *Romînul* și *L'Indépendance Roumaine*, același care în coloanele ziarului *La Roumanie illustrée*, din 2 mai 1882, se ascunde sub pseudonimul Valréas. « E real, e sezisant. Toamna a despuiat pădurea. Mestecenii se înalță văduviți de frunze; scoarța a căpătat tonul cenușiu pe care i-l dă crivățul (« la bise » — *N.A.*); se destramă și se crapă. Se și simte iarna care se apropie. Această pînză e clou-ul Salonului [2]». E singura oară cînd Andreescu — deja greu bolnav — are prilejul să citească o apreciere entuziastă (dar pur anecdotică, în obișnuitul stil al superficialului cronicar) despre această într-adevăr admirabilă operă pe care, cu un an înainte, un juriu cu mentalitate îngustă nu știuse s-o prețuiască la reala ei valoare.

La 22 octombrie 1882 Andreescu se stingea tocmai cînd se părea că succesul și gloria începeau să se înfiripe [3]. Cele peste 60 de tablouri expuse

---

[1] În *Binele public* din 22—23 mai 1882, la rubrica *Corespondență pariziană*, în cadrul unui articol închinat prezenței romînești la Salon în 1882, Gion (G. Ionescu-Gion), corespondentul ziarului, amintindu-și că Andreescu expusese cîndva un peisaj de pădure (pe care de altfel îl citează cu admirație), îl denumește « Pădurea de plopi » ! În general însă, « Pădurea de fagi » a fost confundată cu « Pădurea de mesteceni » sau simplu: « Mestecenii ».

[2] Vezi și CLAYMOOR, *La Vie à Bucarest* 1882—83, Buc. f. d., p. 150.

[3] Moartea lui Andreescu e anunțată în *La Gazette de Roumanie* și *Binele Public*, ambele cu data de 24 octombrie/5 noiembrie 1882. In *Binele Public* din 25—26 octombrie, se poate citi: « Ieri fură conduse la locuința de veci resturile mortale ale tînărului pictor Ion Andreescu. Cortegiul funebru era impozant și urmat de numeroși amici ». *La Gazette de Roumanie* din 28 octombrie/9 noiembrie face o dare de seamă asupra înmormîntării și publică discursul ținut de C. I. Stăncescu cu acest prilej. În sfîrșit, tot în *Binele Public*, cu data de 29 octombrie 1882, la rubrica *Curierul Bucureștilor* sub semnătura lui Dem. Constantinescu, se poate de asemenea citi o dare de seamă plină de interes: « Înmormîntarea lui (Andreescu, — *N.A.*) s-a făcut duminică la ora 1 p.m. la biserica Sf. Gheorghe Nou. În biserică se vedeau d-nii Th. Aman, Stăncescu, Mirea Demetrescu și o mulțime de amici, pictori și elevi ai Școalei de frumoase arte. Dl. Stăncescu a ținut un discurs. Ion Andreescu era tînăr încă; născut la 1850 (este singura și cea mai veche știre de presă care menționează cu exactitate anul nașterii artistului — *N.A.*) termină studiile Școlii de frumoase arte din București, unde fu medaliat, și după ce ocupă diferite catedre la Buzău, fu trimis la Paris spre a-și completa studiile. Asupra trimiterii sale la Paris circulă o anecdotă: pe cînd se afla la Buzău, deziluzionat, trăind de azi pe mîine fără speranță de un viitor strălucit, simțind însă cum talentul se zbuciuma în el și vrea să-și întindă aripile ca să-l arate lumii pe artist, pe acest timp zic, Andreescu se jucase de cîteva ori cu creionul și făcuse cîteva admirabile aquarele. El voia să vîndă aceste aquarele și pentru a fi mai bine văzute le-a lăsat la un birt, unii zic la o cîrciumă, unde birtașul le-a ținut în perete. Un străin călător oprindu-se în Buzău și intrînd în acest birt a fost izbit de modul cum erau executate acele tablouri afumate de fumul birtului. Întrebă de autor și-l întîlnește, i le cumpără și-l încurajează a pleca la București pentru a găsi un orizont mai întins pentru arta sa. El a plecat la București, de aici la Paris. [. . .] Era un poet, un visător cu multă simțire ». În încheiere, această patetică izbucnire: « Tu care aveai mizeria drept amantă, tu care cînd voiai a scrie un vis n-aveai pînză și culori — și ai fi voit în acele momente de frig și de deznădejde sufletească, a rupe din pînza cerului și din culorile naturii spre a face o capodoperă — tu nu mai ești. Moartea te-a tras de mînă și penelul a căzut jos cu mîna ta, sub greutatea morții ! » Am crezut util să cităm cele de mai sus, căci ele aruncă o lumină asupra notorietății de care Andreescu începuse să se bucure.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Stavropoleos fuseseră în marea lor majoritate vîndute[1]. Nu mai era un necunoscut. Un ziar crezuse chiar de cuviință să vestească în coloanele sale boala artistului, exprimîndu-și regretul pentru suferințele lui, și speranța într-o grabnică însănătoșire[2], omagiu modest dar indiscutabil adus celui în sfîrșit apreciat. Semnificativă fusese și alegerea pictorului, la 5 iunie 1882, printre membrii Clubului Tinerimii din București, cerc cultural în care nu se pătrundea ușor și din care mai făcuseră parte, dintre artiștii plastici, doar Theodor Aman și Nicolae Grigorescu[3]. Moartea avea să curme aceste puține și ultime mici satisfacții, dar elogiul adus lui Andreescu de spiritele mai înaintate ale epocii nu-și atinsese culmile. Cîțiva ani mai tîrziu, « Pădurea de fagi » avea să fie tabloul menit să prilejuiască expresia celei mai înalte recunoașteri și consacrări de care, în secolul trecut, a avut parte artistul. Apoi, cu foarte puține excepții, uitarea și tăcerea se vor așterne, pentru cîteva decenii, peste numele lui.

★

Dacă, asemenea lui Andreescu, Nicolae Grigorescu ar fi murit la numai 32 de ani (puțin după deschiderea primei sale expoziții la București în 1870)[4], fără îndoială că gloria sa ar fi suferit și poate că posteritatea avea să înregistreze un număr încă și mai mic de opere decît cel rămas de la nefericitul lui confrate mai tînăr. Ca și în cazul lui Andreescu, ecoul abia stîrnit s-ar fi stins încetul cu încetul în conștiința contemporanilor, lăsîndu-le doar, cîtorva, amintirea aureolată a unui tînăr excepțional de înzestrat, ale cărui picturi, puține și rare, meritau să fie păstrate cu grijă, ferite de priviri prea curioase, ca niște adevărate bijuterii de preț ce erau. N-am mai fi asistat atunci la acea miraculoasă faimă de care s-a bucurat la noi pictura lui Grigorescu încă din timpul vieții artistului și strălucirea ei, prematur apusă, n-ar fi ajuns să lumineze debutul și uneori cariera unor întregi generații de pictori. Condițiile în care a trăit, într-un regim în care nici chiar eventuala prețuire a artistului nu atrăgea după sine asigurarea existenței sale, nu i-au îngăduit lui Andreescu să-și înfrunte boala. Și astfel, el a murit înainte ca puțina și proaspăta lui faimă să apuce să se răspîndească, înainte ca puterea sa de creație să dea acel rod îmbelșugat, capabil să asigure exercitarea unei influențe asupra

[1] Claymoor, în articolul din 1882, citat, afirmă că Andreescu a expus la Stavropoleos 65 de tablouri și că toate ar fi fost vîndute. În lipsa catalogului expoziției din 1882, n-am putut verifica exactitatea informației cu privire la cifra lucrărilor prezentate, dar că ele n-au fost toate vîndute reiese din consultarea catalogului expoziției organizate de Intim-Club în 1885 unde anumite tablouri se reîntîlnesc, însoțite de mențiunea D.V. (de vînzare).

[2] *Binele Public*, din 3 septembrie 1882, rubrica *Ştiri şi fapte:* « Tînărul pictor, Ion Andreescu, cunoscut nouă cum şi Parisului prin mai multe succese, de trei luni este fixat pe patul de zăcere de o boală crudă. Pensulele stau în nemişcare în atelierul său părăsit. E de sperat că o curîndă întremare îl va reda amicilor săi iubiţi şi artei adorate, în care şi-a făcut deja un frumos nume ».

[3] *Serbarea aniversării de 70 ani a Clubului tinerimii urmată de lista comitetelor şi a membrilor de la înfiinţare şi pînă azi.* Buc., 1938. De la 7 martie 1881 pînă la deces, în 1902, preşedinte a fost d-rul N. Kalenderu. Th. Aman a făcut parte din club de la 1 ianuarie 1868 pînă în 1882 (p. 55); Nicolae Grigorescu, de la 17 octombrie 1872, pînă în 1881 (p. 69); I. Andreescu, de la 5 iunie 1882, pînă la deces (p. 55). O dată cu Andreescu mai fuseseră cooptaţi doctorii Paul Petrini, rămas printre membrii clubului pînă în 1889 şi Mihail Petrini-Galaţi (cel ce semnează actul de deces al lui Andreescu — N.A.), demisionat în 1883 (p. 82).

[4] *Esplicaţiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiştilor în viaţă, expuse în sala Pinacotecii (Palatul Academiei) la 15 iunie 1870,* Buc., 1870; Grigorescu figurează cu 26 de lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

publicului larg și a pictorilor romîni contemporani[1], așa cum s-a întîmplat cu Grigorescu. Tablourile lui Andreescu n-au circulat și numai rareori, posesorii lor, care adesea le primiseră în dar sau le cumpăraseră pe un preț de nimic, dar care erau foarte conștienți de « capitalul » ce-l reprezintă[2], consimțeau să le expună.

La puțini ani după moartea artistului, în 1885 și 1886, societatea Intim-Club, cerc cu preocupări artistice în fruntea căruia se afla, onorific, V. Alecsandri și, activ, d-rul N. Kalenderu[3], și a cărui secțiune de arte frumoase era condusă de pictorul G. Demetrescu-Mirea, sculptorul Ion Georgescu și arhitectul Ion Mincu (cu primii doi, Andreescu fusese coleg de școală la București și se pare că și la Paris locuise o vreme împreună cu ei[4]), organiză două expoziții în care figurară respectiv 28 și 10 tablouri de Andreescu[5].

---

[1] O oarecare influență a exercitat totuși Andreescu asupra contemporanilor și a generației imediat următoare. Este cazul cu pictorul Juan Alpar (Ioan Al. Paraschivescu, 1845—1901), cu Ion Marinescu Vilsan (1866—1935) și cu brăileanul I. Voinescu, spre a nu mai vorbi de Gh. Ionescu, pictor din zilele noastre.

[2] Tablourile lui Andreescu au apărut pînă către 1930 destul de rar în vînzare și adesea nu erau dintre piesele cele mai cunoscute. Ori de cîte ori am avut prilejul să aflăm prețul cu care a fost vîndut un tablou, acest preț reprezenta o sumă importantă. Între 1925 și 1930 « Casa de ciurari » și « Iarna la Barbizon » s-au vîndut fiecare cu 150 000 lei. « Pădurea de fagi » era evaluată în 1925 la 200 000 lei. În general, între 1924—1929, prețurile tablourilor lui Andreescu variau între 25 000 lei (cele foarte mici) și 200 000 lei (dimensiunile 1 × 1,50 m). Înainte de primul război mondial, cota lor, deși nu o egala pe a celor ale lui Grigorescu, atingea totuși un nivel destul de ridicat, între cîteva sute și cîteva mii de lei. Doar cînd erau vîndute de familia artistului, și asta mai cu seamă pînă către 1905, pînzele lui Andreescu se mențineau uneori la un preț destul de modest.

[3] Cf. *Intim-Club, cerc artistic literar*, Buc., 1885, păstrat la Muzeul de istorie a orașului București nr. inventar 933/83. Statutul este datat 1/13 februarie 1885. Se indică membrii fondatori (printre care Ion Georgescu, I. Mincu și G. D. Mirea), primul comitet, și membrii secțiilor arte frumoase, muzică și literatură dramatică (din ultima făcînd parte și Barbu Ștefănescu-Delavrancea). Vezi de asemenea: PETRE OPREA, *Două societăți artistice bucureștene de la începutul celei de a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea Amicii Bellelor Arte și Cercul artistic-literar Intim-Club*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1, p. 271—275.

[4] Vezi *Ştiri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4, p. 173, unde din nefericire nu e indicată și sursa informației.

[5] *Intim-Club, Catalogul Expoziţiunii de pictură și sculptură 1885 (primul an)*, Buc., 1885 și *Intim-Club, Catalogul Expoziţiunii de pictură și sculptură 1886 (anul al doilea)*, Buc., 1886, păstrate la Biblioteca Academiei R.P.R., serviciul de stampe. Catalogul din 1886 (rămas, în ce-l privește pe Andreescu, inedit pînă azi), menționează: 1. O vedere împrejurul Barbizonului (Franța), propr. d-lui dr. Kalenderu (e posibil să fie vorba de « Drumul mare » — *N.A.*); 2. Un crîng, propr. d-lui N. Cerkez; 3. Interior de pădure, propr. d-lui I. Iarca (probabil pînza cunoscută mai tîrziu sub denumirea « Ecoul », aflată azi la Muzeul de artă din Cluj); 4. În marginea satului, propr. d-lui I. Iarca (probabil « Casele de țară » pierite în 1944 în bombardamentul german care a distrus colecția Lazăr Munteanu); 5. Flori, propr. d-lui I. Iarca; 6. Flori, propr. d-lui I. Iarca (unul din aceste două tablouri cu flori trebuie să fi fost « Garofița » care figurează la nr. 38 al catalogului expoziției retrospective inaugurale, a Fundației Ioan I. Dalles, din 1932); 7. Vedere de cîmp, propr. d-lui I. Iarca (În colecția Scarlat Iarca — și nu I. Iarca cum din eroare menționează catalogul — au existat menționate în felurite cataloage (Fundația, 1923, Ateneu, 1927, Dalles, 1932), patru peisaje de cîmp. Două din acestea, pictate în Franța, unul în colecția Muzeului Zambaccian, celălalt, un lan de grîu cu maci, în colecția de utilitate publică prof. George Oprescu, ne sînt cunoscute; dat fiind că erau de dimensiuni mai importante — deși tot modeste — decît celelalte, e probabil ca unul din ele să fi figurat în expoziția de față); 8. Ulcica cu flori, propr. d-lui I. Iarca (este vorba de « Oala cu flori », astăzi în colecția Haydeia dr. Stroe); 10. Case țărănești (este posibil să fie tabloul cunoscut mai tîrziu sub numele « Cumpăna satului » căci numele de familie al proprietarului — pronumele nefiind indicat — este același cu cel ce figurează în dreptul pînzei respective la nr. 77 al Catalogului expoziției retrospective, inaugurale, a Fundației Ioan I. Dalles, din 1932); 10. Stînci cu mesteacăni, propr. d-lui Procopie Dumitrescu (e vorba de « Stîncile de la Apremont », azi în Galeria națională a Muzeului de artă al R.P.R.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La nr. 20 al catalogului expoziţiei din 1885 e trecută, sub denumirea « Pădurea de mesteceni » şi « Pădurea de fagi »[1]. E o ocazie pentru comodul şi facilul Claymoor să-şi republice (pentru a cîta oară?!!) cele scrise despre Andreescu cu prilejul expoziţiei de la Stavropoleos, în 1882[2]. Alte cronici care să acorde o atenţie deosebită « Pădurii de fagi » nu mai întîlnim în vremea aceasta şi nici expoziţii în care să figureze. Iată însă că la sfîrşitul anului 1888 se deschide la Bucureşti Expoziţia de Belle Arte închinată inaugurării festive a Ateneului recent construit. Andreescu e prezent cu cinci tablouri iar « Pădurea de fagi » e menţionată la nr. 67 al Catalogului[3]. Ciudat, pictorul acesta, care în răstimpul celor şapte ani cîţi se împliniseră de la moartea lui începea să fie, dacă nu chiar trecut cu vederea, în orice caz doar în treacăt şi printre alţii luat în seamă (şi asta din ce în ce mai rar), atrage deodată atenţia cronicarului ziarului *Democraţia*, ce se ascunde sub pseudonimul Viator. El dedică Expoziţiei Ateneului nu mai puţin de opt articole amintind în patru din acestea de Andreescu şi închinîndu-i unul dintre ele[4]. « Iată un artist mare a cărui întreagă viaţă a fost consumată de focul artei şi de frigul mizeriei » scrie cronicarul. « Cînd ai privi unul din tablourile lui, bunăoară « Pădurea de fagi » şi cînd frumuseţea şi sinceritatea cu care a văzut el natura te-ar emoţiona, închipuieşte-ţi că în toiul admiraţiei ar veni cineva şi ţi-ar şopti la ureche: autorul acestei capodopere a murit de mizerie! nu e aşa că ai tresări speriat de această monstruoasă nedreptate? Nu e aşa că cu dezgust ţi-ar trece prin minte atîţia zugravi ordinari ajunşi mari profesori? atîţia cioplitori ordinari procopsiţi şi atîtea mediocrităţi strălucite răsfăţate de public? [...] Priviţi « Pădurea de fagi » a lui Ion Andreescu şi nu uitaţi că a murit de mizerie. Prin trunchii nalţi şi groşi, puşi acolo cu o vigoare neobişnuită la noi, rară şi la străini, vederile ţi s-afundă ca şi cum într-adevăr ar privi printr-un făget bătrîn. Iluzia artistică este desăvîrşită. Şi nici vorbă că privind acest peisaj înţelegem mai bine natura decît chiar cînd am privit-o pe ea însăşi. Aci stă tot secretul şi toată chemarea artistului. El ştie să răpească naturii caracterele

---

[1] În catalogul Expoziţiei Intim-Club din 1885, proprietarul indicat este « Dl. D. (Dumitru — N.A.) Ionescu, ceea ce exclude posibilitatea de a fi vorba de altă pînză decît de «Pădurea de fagi».

[2] CLAYMOOR, *Le Salon (Carnet du High-Life)*, în *L'Indépendance Roumaine* din 2/14 iunie 1885 (acelaşi articol a apărut de două ori în 1882, semnat o dată Claymoor şi altă dată Valréas, iar curînd după aceea, în volumul deja citat *La vie à Bucarest, 1882—1883*).

[3] *Atheneul Romîn, Expositiune de Belle-Arte, Pictură — Sculptură — Arhitectură 1888—89*, Buc., 1888, p. 5: nr. 67, Pădurea de fagi, prop. d-lui Tache Ionescu; nr. 68, O stradă la Barbizon, prop. d-lui Dr. Kalenderu; nr. 69, Peisagiu, idem; nr. 70, În marginea satului, prop. d-lui Ing. Botea. Cu excepţia ultimului, toate aceste tablouri ne sînt cunoscute fiind identificabile pe fotografia unui aspect din Expoziţia Ateneului pe care o reproducem în cuprinsul studiului de faţă (Tablourile care au aparţinut d-rului Kalenderu se află astăzi la Galeria naţională). O a cincea pînză de Andreescu, netrecută în catalog, micul bîlci cu călăreţ care a aparţinut Clubului tinerimii (azi la Galeria naţională) se poate recunoaşte de asemenea pe fotografia citată.

[4] *Democraţia*, din 21 dec./2 ian. 1888 *(Salonul Ateneului: Privire generală)*, 22 dec./3 ian. *(Salonul Atheneului: Peisaje — Aer şi limpezime*; autorul scrie: « La noi cine ar fi ajuns la capodopere în peisaj ar fi fost desigur nefericitul Andreescu, acest talent extraordinar mort din cauza mizeriei »), 24 dec./5 ian. *(Salonul Atheneului: Peisaje — Ion Andreescu)*, 30 dec./11 ian. *(Salonul Atheneului: Peisaje — Dl. Aman*; autorul scrie: « În peisaj Andreescu este poetul energic al naturii » . . .), 1/13 ian. 1889 *(Salonul Atheneului: Peisaje — Juan Alpar; Marine — E. Voinescu*; autorul scrie: « Eu aş fi fericit să posed « Pădurea de fagi » a lui Andreescu » . . .), 4/16 ian. *(Salonul Atheneului: Sculptură — St. Valbudea)*, 13/25 ian. *(Salonul Atheneului: G. D. Mirea)*, 14/26 ian. *(Salonul Atheneului: Grigorescu — G. Tăttărăscu — C. Stăncescu — M. Simonidi)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

esenţiale şi să le fixeze pe pînză; el afirmă şi-ţi scoate în relief însuşirile mari şi pronunţate, dînd la o parte detaliile, încît privitorul într-o operă de talent nu se mai încurcă în mîsgăleli şi de-a dreptul prinde esenţialul naturii. De aceea s-ar putea zice cu mult temei că natura în artist este mai naturală şi mai convingătoare decît natura însăşi. Şi aşa e cu « Pădurea de fagi » a lui Andreescu. Trunchiurile par mai energice, mai solide decît trunchiurile fagilor reali. Elocinţa culorilor care trec din argintiu prin fumur şi cenuşiu pînă la negru, aci este mai fermecătoare decît în realitate. În pămîntul de o realitate covîrşitoare rădăcinile se înfig atît de energic, cu atîta pornire, încît aceşti fagi n-au să se teamă de vijelii. Comparaţi cum acest artist a înţeles natura şi cum a înţeles-o Grigorescu în Pădurea de mesteceni (nr. 140) [1]. « Pădurea de mesteceni» este atît de delicată, atît de delicată, încît mestecenii par nişte suluri de fum. La cea mai mică adiere acest miraj, acest vis feminin, se poate risipi ca visul, ca fumul. Şi desigur în aceşti mesteceni nu circulă seva, n-are pe unde, nu există ţesătură, nu are nimic din soliditatea trunchiurilor şi nimic din fiziologia naturii. Se poate, aşa e, că mestecenii sînt şi ei mai delicaţi decît fagii, aşa e; dar în nici un caz mesteacănul nu poate fi redus la o dungă străvezie care să joace în aer, ori sub ce lumină ar fi privit el. Grigorescu este feeric, are ceva dintr-un basm în peisaj, dar nu vede atît de viu ca Andreescu, nu înţelege atît de profund şi n-are energia acestuia neavînd desigur nici dragostea sinceră şi adîncă de natură şi real. «Pădurea de fagi» este o capodoperă şi după cîte ştiu, afară de cîteva ghivece cu flori, Andreescu n-a mai lucrat nici un alt peisaj atît de desăvîrşit şi atît de mare. Acest amant al naturii n-a avut noroc s-o interpreteze mai mult timp. Bolnav, sărac, sugrumat de mizerie, avînd în grijă după cîte am auzit, o familie săracă, abia a putut sta vreo trei ani la Paris, şi, întors în ţară, a murit de sărăcie. Ce viaţă tristă şi ce lume largă s-a stins cu acest nefericit artist! Mi s-a întîmplat să văd mai multe flori de el şi florile aveau în petalele lor ţesutul organic, erau vii, ţi se lăsa impresia că le-ai putea strivi între degete. Şi nu mai vorbesc de realul coloritului; era mai mult: era suculenţa vegetalului. Priviţi la florile d-lui Aman; oricît de învoalte şi de crud colorate ar fi ele, sînt uscate, ca florile rupte şi puse în bumbac şi închise într-o carte. Nu sînt flori ci naturi moarte. Şi ciudat lucru, cînd face natură moartă este un neadevăr colorat în conturul naturii moarte. Capodopera lui Andreescu, prima pagină de artă mare în peisaj la noi, «Pădurea de fagi», aparţine d-lui Tache Ionescu, cumpărată cu cîteva sute de franci. Cînd arta la noi va fi înţeleasă şi preţuită, iar artificialul va pierde, desigur că acest metru de pînză va preţui cît 300 de pogoane de fagi» [2].

Articolul de mai sus apare la 4 ianuarie (stil nou — N.A.) 1889. La 15 martie, apare în *Revista nouă*, condusă de Bogdan Petriceicu Haşdeu, cunoscutul articol al lui Delavrancea, consacrat de asemenea expoziţiei de la Ateneu, în care tînărul scriitor laudă fără rezerve, pe Andreescu şi «Pădurea de fagi», îl compară cu Grigorescu, nesfiindu-se să-l preţuiască mai mult decît pe acesta şi, cu o surprinzătoare perspicacitate, îi recunoaşte pictorului dispărut o «intuiţiune de geniu». « Cine în Salonul din

[1] Viator indică numărul din catalog sub care a figurat tabloul în Expoziţia Ateneului. Pînza a aparţinut d-rului N. Kalenderu şi face parte astăzi din colecţia Galeriei naţionale a Muzeului de artă al R.P.R. Vezi şi reproducerea tabloului în cuprinsul studiului de faţă, p. 143.

[2] VIATOR, *Salonul Atheneului, Peisaje — Ion Andreescu*, în *Democraţia* din 24 decembrie/5 ianuarie, 1888.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ăst timp a văzut «Pădurea de fagi» — scrie Delavrancea — rău așezată, prea sus, într-o lumină falsă și înconjurată de copilării insuportabile, cine a văzut această pădure de Ion Andreescu, dar nu cu ochii cronicarului monden, care vorbește cu același entuziasm, ușor și impus, de o rochie ca și de un tablou[1], desigur s-a convins că autorul acestui metru pătrat de pictură a

Fig. 11. — « Pădurea de mesteceni ».

Tablou pictat de N. Grigorescu, în 1880 și prezentat în expoziția Ateneului din 1888—1889, cu care prilej a fost criticat de Delavrancea. A aparținut d-rului N. Kalenderu și se păstrează astăzi în depozitul Galeriei naționale din Muzeul de Artă al R.P.R.

Ulei pe pînză, 65 × 46 cm, semnat cu roșu jos în dreapta și datat 1880.

fost un artist, un poet și un filozof. I-a trebuit artă, și încă multă artă, pentru ca să copieze atît de bine și de energic natura, i-a trebuit entuziasmul poetului

[1] Aluzie la cronicile mondene ale lui Claymoor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

creator, pentru ca să surprindă în așa grad poezia naturii și i-a trebuit profunditatea unui spirit speculativ pentru ca să descopere și să înțeleagă viața și misterele ei în trunchiurile colosale ale fagilor bătrîni. În această pînză avem ca elemente materiale: culoare, formă și rezistență, ca elemente nemateriale: liniște și melancolie, ca elemente vitale: anatomia și fiziologia fagului [...]. Fagii lui colosali sînt plini de viață, și în viața lor pictorul a devenit fiziologist. Pe sub coaja lor argintie, crăpată, răzbuzată, simți că circulă seva suptă din pămîntul de o realitate extraordinară. Dacă, urmărind același adevăr, am privi florile lui, am avea o dovadă mai mult și poate mai convingătoare. Corolele sînt atît de moi, de plăpînde și de grase, în cît ai iluzia că le-ai putea strivi între degete și că pe degete ți-ar rămînea apa și coloarea lor. Mirea avea dreptate cînd într-o zi îmi spuse că «Andreescu în peisaj a început cu ceea ce alți artiști abia uneori pot să sfîrșească». La acest artist dar, nu mai e vorba de desen și culoare, de corectitudine și energie, de sinceritate și adevăr, e vorba de ceva mai mare, mai adînc și mai excepțional: e vorba de natura în sine, iar nu de aparențele ei, e vorba de intuițiunea de geniu pe care numai artiștii extraordinari o pot avea. Andreescu nu migălește, nici nu te amețește într-o splendoare artificială de culori și nuanțe; el exprimă natura în cîteva note esențiale și sub aceste note surprinzi ceea ce în natură n-ai observa, viața intimă a fiecărei plante. În fața peisajelor lui vezi natura vie și mare. Am spus că o vezi vie, și aici e un punct care îl deosebește de fermecătorul nostru maestru, Grigorescu. Ceea ce la Andreescu e viu, la Grigorescu e feeric; ceea ce la Grigorescu este splendoare uscată, la Andreescu se preface în simplu, energic și suculent. La Grigorescu bogăția aparentă te răpește fără a te convinge, la Andreescu simplitatea aparentă te convinge și te pune pe gînduri, te face să înțelegi și de aceea admiri, admiri fără regret și fără reticență, căci pleduariile lui sînt niște rezumate limpezi ale esențialului din natură. S-ar putea zice că unul «îți arată» și altul îți spune că «a fost». Unul povestește o legendă și cel-lalt desfășură priveliștea naturii cu toate caracterele ei esențiale [...]. Cei care au cunoscut pe Andreescu mi-au spus că ani întregi, înainte de a se duce la Paris, a petrecut desenînd în pădurea de la Buzău. Nici că se putea altfel. Andreescu a fost statornicul și sincerul amant al naturii. Natura înaintea lui apărea goală, în tot farmecul misterelor ei; pentru un ochi atît de adînc și o patimă atît de zvăpăiată, ea nu mai putea să ascunză nimic. Natura era întreagă a lui, și cu podoabele din afară și cu secretele din lăuntru. Și cînd te gîndești că acest maestru extraordinar a murit sărac și nebăgat în seamă, nu te pot de loc consola morțile premature ale geniilor din alte țări. Alte popoare au avut și pe alții, s-au mîngîiat cu alții, noi am pierdut pe toți peisajiștii noștri în Andreescu. Vom avea alții ca el, sperăm, dar pînă acum nu avem. Rafael, mort la 37 de ani, Correggio, mort la 40 de ani, Giorgione, mort la 34 de ani, din cauză că elevul său Morto da Feltre îi răpește amanta, sînt atîtea pierderi colosale, dar sînt plătite cu Leonardo da Vinci, cu Michel-Angelo, cu Tiziano, și cu lungul șir al geniilor din Renașterea italienească. Noi am avut un singur mare peisajist și moare de sărăcie la 35 de ani[1], fără a avea altul în locul lui. Noi dar am pierdut mai mult de cît a pierdut Italia cu Rafael, Correggio și Giorgione. Eu nu susțin că publicul nostru trebuie să se plece pentru a ridica pensula și condeiul artiștilor noștri [...] dar în orice caz este o datorie

[1] Delavrancea se înșeală: Andreescu a murit la 32 de ani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru lumea cultă să înveţe, cît se va putea mai mult, din moartea acestui mare artist. Andreescu a murit de sărăcie: e moartea cea mai demnă pentru un artist de caracter şi cea mai ruşinoasă pentru o societate cultă. Andreescu lasă în urma sa o sumedenie de schiţe, de priviri, de flori şi de peisaje, dăruite unele amicilor săi, iar altele vîndute pe un preţ ridicol. Numai pinacoteca noastră n-are nimic[1]. Ar fi revoltat mulţimea icoanelor brute[2] din această sală, care n-are decît un rol: să ne facă de rîs în ochii străinilor».

Asemănarea dintre cele două articole citate mai sus (şi dintre care ultimul e mult mai îngrijit ca gîndire şi stil) este evidentă şi lesne explicabilă: Viator şi Delavrancea sînt de fapt una şi aceeaşi persoană[3]. Pentru a atrage şi mai mult atenţia asupra lui Andreescu şi a-l consacra în conştiinţa opiniei publice, scriitorul, care era unul din stîlpii redacţionali ai ziarului *Democraţia*, reeditează în numărul din 23/4 aprilie al acestuia, partea privitoare la marele pictor, ce apăruse cu două luni mai devreme în cuprinsul cronicii din *Revista Nouă*.

Delavrancea era un om de vastă cultură, călătorise, vizitase muzee şi expoziţii, făcuse cronică plastică, informase publicul romînesc asupra mişcării artistice din Franţa pe vremea cînd îşi trimetea «corespondenţele» din Paris[4], în sfîrşit, era un ştiutor direct în ale artei, fiind el însuşi un talentat desenator[5]. Admirator al lui Courbet, pe care-l apreciază cu judiciozitate[6], cunoscător al lui Corot şi al picturii barbizoniste, Delavrancea era poate cel mai indicat dintre literaţii timpului să-şi dea seama de valoarea lui Andreescu. In promovarea acestuia, rolul lui Delavrancea se conturează limpede şi clarviziunea lui ne apare de-a dreptul uluitoare.

Mai puţin pertinente şi obiective sînt aprecierile lui Delavrancea, cu privire la Grigorescu. Nu i se poate contesta tocmai lui Grigorescu sinceritatea şi dragostea pentru natură; dimpotrivă, renumitul meşter este printre cei dintîi pictori romîni care au exprimat natura cu un profund şi autentic lirism. Dacă Delavrancea are incontestabil dreptate cînd proclamă superioritatea lui Andreescu asupra lui Grigorescu în pictura de peisaj, relevînd adîncimea, capacitatea de sinteză şi realismul celui dintîi,

---

[1] Într-adevăr, abia în 1893, în urma ofertei de vînzare (cu preţul de 500 lei) făcute de I. L. Caragiale, şi aprobate de Tache Ionescu în calitate de Ministru al instrucţiunii publice, avea să intre pentru prima oară un tablou de Andreescu în posesia Pinacotecii din Bucureşti. Vezi la Arhivele Statului, dos. Ministerului instrucţiunii nr. 425/1893, f. 84, cererea 52 855 din 5 noiembrie 1893. Este vorba de un «cîmp de maci», unicul tablou de Andreescu pe care l-a avut Pinacoteca naţională pînă la primul război mondial. El se află azi în depozitul Galeriei naţionale din Muzeul de artă al R.P.R.

[2] Termen italianizant folosit de Delavrancea în locul cuvîntului «urîte».

[3] În cadrul unei polemici începute de ziarul *Secolul XX*, 1899, nr. 50, din 20 iunie şi nr. 51 din 22 iunie, se republică două articole ale lui Delavrancea, semnate odinioară Viator. Tov. prof. Emilia St. Milicescu — sezisată de noi asupra probabilei identităţi dintre Viator şi scriitor — a făcut cercetări în această direcţie, stabilind cu certitudine faptul, prin descoperirea datelor citate mai sus. Îi aducem aici mulţumirile noastre.

[4] Delavrancea a debutat în 1883 (cu pseudonimele «Argus», «Delavrancea», «Fra Diavolo», «Fra Barbaro» etc.) în paginile *Romîniei libere* în calitate de corespondent al acestui ziar la Paris, trimiţînd ample cronici privitoare la viaţa artistică şi la «Saloanele» metropolei franceze.

[5] Vezi Emilia Milicescu, *Delavrancea desenator*, în *Flacăra*, anul VI, nr. 24 (121) din 14 septembrie 1957.

[6] Vezi *Salonul din 1883; realism în literatură şi pictură etc. Gustave Courbet*; în *Romînia liberă* din 17/29 iunie 1883.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el se înșală generalizînd ceea ce în opera ultimului nu constituie totuși un element esenţial. Delavrancea nu cunoaște îndeajuns (să nu uităm că scriitorul e născut în 1858) activitatea lui Grigorescu între 1863 și 1873, cînd marele pictor excelează prin viziunea lui realistă și nu păcătuiește decît rar printr-un sentimentalism idilic. Nereceptiv la aportul pozitiv adus de impresioniști [1], Delavrancea rămîne neînţelegător în faţa acelor tablouri de Grigorescu unde, intervenind probleme de atmosferă, construcţia formei cade pe un plan secundar în preocupările artistului. În sfîrșit, « Pădurea de mesteceni », singura la care se referă concret Delavrancea (pictată în același an 1880 în care e realizată și « Pădurea de fagi ») face într-adevăr parte din tablourile mai puţin izbutite ale lui Grigorescu — imaginea e inconsistentă, coloritul fără vigoare — și deși separat, atunci cînd scrie despre pictor, începe prin a recunoaște că expoziţia de la Ateneu nu-l reprezintă cu adevărat [2], el nu ne oferă totuși o imagine cu mult mai cuprinzătoare a operei sale.

Prin cele două articole ale lui Delavrancea, critica lui Andreescu își atinge culmile nu numai în ce privește ultimul sfert al veacului al XIX-lea, ci și întreaga perioadă dintre 1900 și 1930. A însemnat fără îndoială curaj faptul de a-l compara pe Andreescu cu Grigorescu în favoarea celui dintîi, într-o epocă în care meșterul, trecut de 50 de ani, se bucura de un prestigiu împletit cu veneraţia. Că la baza unei asemenea aprecieri a stat « Pădurea de fagi » se explică prin realismul pronunţat al acestei opere, atins cu mijloace picturale de excepţională ţinută artistică. În acest sens « Pădurea de fagi » capătă în ochii lui Delavrancea valoarea unui simbol: ea semnifică hotarul suprem al autenticităţii, veridicităţii și puterii emotive, la care se ajunsese în pictura romînească modernă; de unde și îndrăzneala lui Delavrancea de a vorbi despre Andreescu în termeni hiperbolici pentru vremea aceea, atunci cînd, regretînd dispariţia pretimpurie a pictorului, afirmă că nu-l « pot deloc consola morţile premature ale geniilor din alte ţări ». Delavrancea are încă un merit însemnat: a știut să recunoască înalta valoare a operei lui Andreescu și s-o impună publicului, înainte ca ea să fi fost întrevăzută de vreun critic străin, ba chiar în pofida puţinei atenţii de care se bucurase în Saloanele pariziene ale epocii; în prima jumătate a secolului al XX-lea critica romînească nu i s-a consacrat decît tîrziu lui Andreescu, după ce, în 1924 [3] și 1930 [4], calităţile sale au fost evidenţiate peste hotare.

---

[1] Vezi *Salonul din 1883; impresioniștii; care le-ar fi principiul de artă etc.*, în *Romînia liberă* din 16/28 iunie 1883.

[2] Delavrancea sub pseudonimul Viator, în *Democraţia* din 14/16 ianuarie 1889: « Ar fi nedrept să judecăm pe d. Grigorescu după tablourile expuse la acest Salon. D-sa are opere cu mult mai superioare [...], vom vorbi dar mai mult despre genul său decît despre operele speciale expuse în Salonul din estimp ». Delavrancea, în *Revista nouă*, anul II, nr. 2, din 15 februarie 1889: « Grigorescu este rău reprezentat în Salonul de estimp. E greu să-l judeci după cîteva pînze, aduse din întîmplare. De aceea e cu mult mai drept să vorbesc în genere despre el, decît despre pînzele de la Salon ».

[3] Vezi I. D. ŞTEFĂNESCU, *Arta romînească la Expoziţia internaţională din Veneţia (aprilnoembrie 1924)*, în *Adevărul literar și artistic*, anul V, nr. 194, din 24 august 1924: « Dl Léonce Bénédite (directorul general al muzeelor din Franţa — *N. A.*) distinge în chip deosebit lucrările lui Grigorescu și Andreescu, la care vede emoţia artistică concentrată, exprimată larg, cu mijloace din cari lipsesc declamaţia și virtuozitatea goală ». [...] « Uimitoare a fost pentru mine impresia pe care a produs-o d-lui Léonce Bénédite pictura lui Andreescu pe care d-sa îl caracterizează — necunoscînd decît lucrările expuse la Veneţia — în chipul cel mai adevărat, socotindu-l drept un artist de o nobleţe rară de sentiment și o mare originalitate sufletească ».

[4] Vezi *N. Rotterdamsche Courant* din 11 mai 1930 și *Handelsblad* din 21 iunie, acelaşi an.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

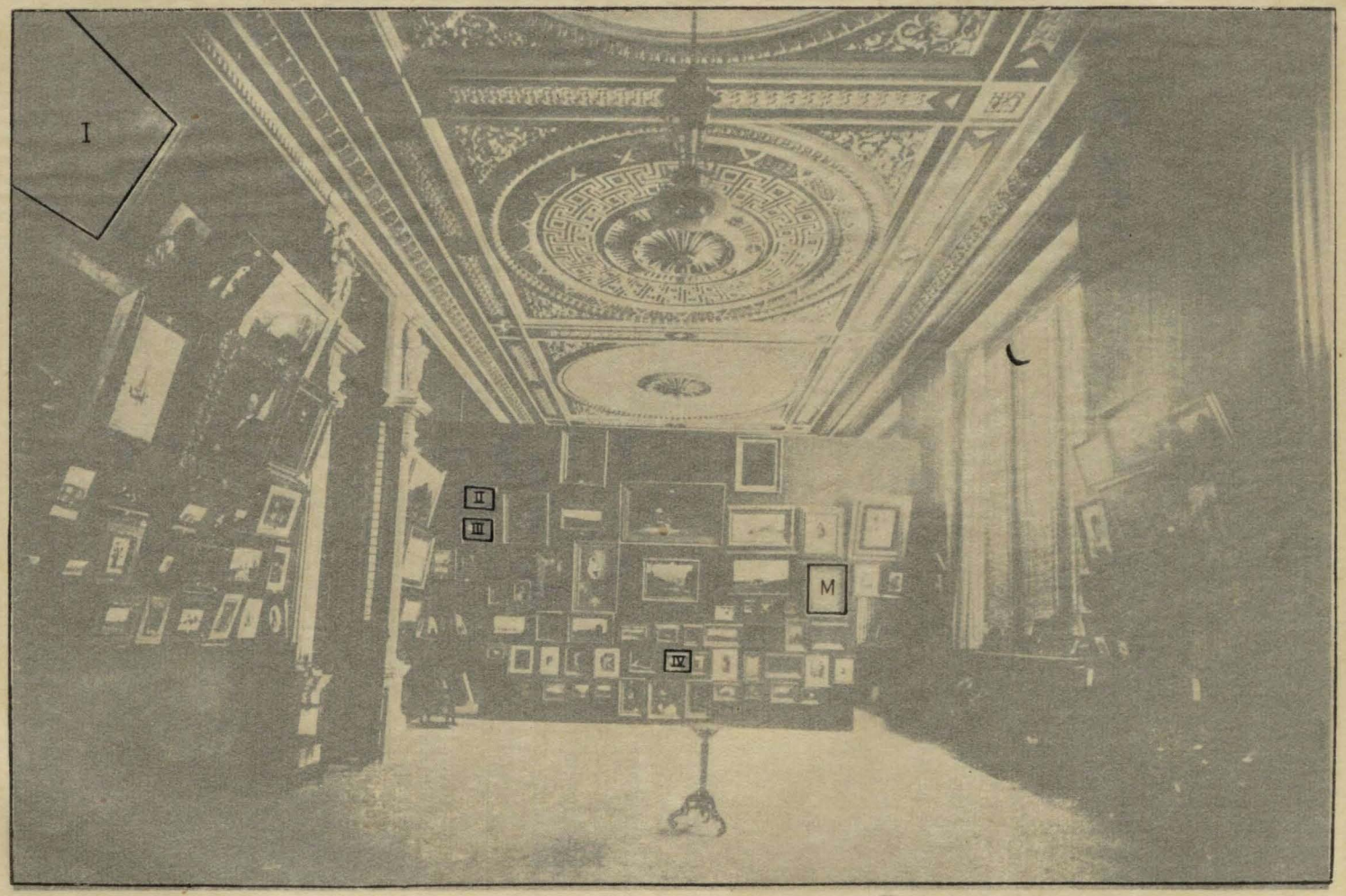


Fig. 12. — Aspect din expoziția deschisă la 19 decembrie 1888 în sălile Ateneului Romîn.
Reproducere după o fotografie cu formatul original de 33,5 × 40,5 cm, păstrată în arhiva Ateneului R.P.R.

În fotografia originală se disting:

I = « Pădurea de fagi »; II = « Stradă din Barbizon » (provine din colecția Tezaurului întors din U.R.S.S. și este expusă în Galeria Națională); III = « Peisaj cu arbori » (idem); IV = « Bîlci cu călăreț » (este expus în Galeria Națională); M = « Pădure de mesteceni » de N. Grigorescu (provine din colecția Tezaurului întors din U.R.S.S. și este păstrată în depozitul Galeriei Naționale). Un al cincilea tablou de Andreescu, « La marginea satului », (neidentificat), menționat în Catalogul expoziției, nu apare pe panourile fotografiate, fiind probabil expus în altă sală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el se înșală generalizînd ceea ce în opera ultimului nu constituie totuși un element esențial. Delavrancea nu cunoaște îndeajuns (să nu uităm că scriitorul e născut în 1858) activitatea lui Grigorescu între 1863 și 1873, cînd acelea pictor excelează prin viziunea lui realistă și nu păcătuiește decît rar printr-un sentimentalism idilic. Nereceptiv la aportul pozitiv adus de impresioniști [1], Delavrancea rămîne neînțelegător în fața acelor tablouri de Grigorescu unde, intervenind probleme de atmosferă, construcția formei cade pe un plan secundar în preocupările artistului. În sfîrșit, « Pădurea de mesteceni », singura la care se referă concret Delavrancea (pictată în același an 1880 în care e realizată și « Pădurea de fagi ») face într-adevăr parte din tablourile mai puțin izbutite ale lui Grigorescu — imaginea e inconsistentă, coloritul fără vigoare — și deși separat, atunci cînd scrie despre pictor, începe prin a recunoaște că expoziția de la Ateneu nu-l reprezintă cu adevărat [2], el nu ne oferă totuși o imagine cu mult mai cuprinzătoare a operei sale.

Prin cele două articole ale lui Delavrancea, critica lui Andreescu își atinge culmile nu numai în ce privește ultimul sfert al veacului al XIX-lea, ci și întreaga perioadă dintre 1900 și 1930. A însemnat fără îndoială curaj faptul de a-l compara pe Andreescu cu Grigorescu în favoarea celui dintîi, într-o epocă în care meșterul, trecut de 50 de ani, se bucura de un prestigiu împletit cu veneratia. Că la baza unei asemenea aprecieri a stat « Pădurea de fagi » se explică prin realismul pronunțat al acestei opere, atins cu mijloace picturale de excepțională ținută artistică. În acest sens « Pădurea de fagi » capătă în ochii lui Delavrancea valoarea unui simbol: ea semnifică hotarul suprem al autenticității, veridicității și puterii emotive, la care se ajunsese în pictura romînească modernă; de unde și îndrăzneala lui Delavrancea de a vorbi despre Andreescu în termeni hiperbolici pentru vremea aceea, atunci cînd, regretînd dispariția pretimpurie a pictorului, afirmă că nu-l « pot deloc consola morțile premature ale geniilor din alte țări ». Delavrancea are încă un merit însemnat: a știut să recunoască înalta valoare a operei lui Andreescu și s-o impună publicului, înainte ca ea să fi fost întrevăzută de vreun critic străin, ba chiar în pofida puținei atenții de care se bucurase în Saloanele pariziene ale epocii; în prima jumătate a secolului al XX-lea critica romînească nu i s-a consacrat decît tîrziu lui Andreescu, după ce, în 1924 [3] și 1930 [4], calitățile sale au fost evidențiate peste hotare.

[1] Vezi *Salonul din 1883; impresioniștii; care le-ar fi principiul de artă* etc., în *Romînia liberă* din 16/28 iunie 1883.

[2] Delavrancea sub pseudonimul Viator, în *Democrația* din 14/16 ianuarie 1889: « Ar fi nedrept să judecăm pe d. Grigorescu după tablourile expuse la acest Salon. D-sa are opere cu mult mai superioare [...], vom vorbi dar mai mult despre genul său decît despre operele speciale expuse în Salonul din estimp », Delavrancea, în *Revista nouă*, anul II, nr. 2, din 15 februarie 1889: « Grigorescu este rău reprezentat în Salonul de estimp. E greu să-l judeci după cîteva pînze, aduse din întîmplare. De aceea e cu mult mai drept să vorbesc în genere despre el, decît despre pînzele de la Salon ».

[3] Vezi I. D. ȘTEFĂNESCU, *Arta romînească la Expoziția internațională din Veneția (aprilnoembrie 1924)*, în *Adevărul literar și artistic*, anul V, nr. 194, din 24 august 1924: « Dl Léonce Bénédite (directorul general al muzeelor din Franța — N. A.) distinge în chip deosebit lucrările lui Grigorescu și Andreescu, la care vede emoția artistică concentrată, exprimată larg, cu mijloace din cari lipsesc declamația și virtuozitatea goală ». [...] « Uimitoare a fost pentru mine impresia pe care a produs-o d-lui Léonce Bénédite pictura lui Andreescu pe care d-sa îl caracterizează — necunoscînd decît lucrările expuse la Veneția — în chipul cel mai adevărat, socotindu-l drept un artist de o noblețe rară de sentiment și o mare originalitate sufletească ».

[4] Vezi *N. Rotterdamsche Courant* din 11 mai 1930 și *Handelsblad* din 21 iunie, același an.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 12. — Aspect din expoziția deschisă la 19 decembrie 1888 în sălile Ateneului Romîn.
Reproducere după o fotografie cu formatul original de 35,5 × 48,5 cm, păstrată în arhiva Ateneului R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu mai puţin semnificative sînt implicaţiile de ordin social pe care le cuprind ambele cronici închinate artistului, de Delavrancea. E drept că în privinţa aceasta el nu este singurul[1]. Ca un fir roşu, al protestului şi al indignării, răzbate din documentele timpului denunţarea mizerei condiţii materiale în care s-a zbătut şi a murit Andreescu. Aproape nu e scrisoare din corespondenţa acestuia — atît cît cunoaştem — aproape nu e cronică sau simplu articol de ziar, care să nu sublinieze lipsurile ce le-a avut de îndurat. Delavrancea nu ezită să acuze şi să condamne societatea (şi e clar că prin « societate », în sensul în care cuvîntul e folosit, nu poate fi înţeleasă decît moşierimea şi burghezia vremii), temîndu-se însă să tragă toate concluziile şi să pună în discuţie însuşi regimul social. E ultima oară cînd se mai fac auzite asemenea glasuri şi cînd evocarea operei va stîrni ecoul amarnicei nedreptăţi îndurate de autorul ei. Este şi ultima oară cînd publicul nostru are putinţa să admire « Pădurea de fagi ». Abia după 37 de ani va reapare ea pe pereţii unei expoziţii, şi nu la noi, ci la Paris, la « Jeu de Paume », într-un ansamblu de artă romînească populară şi cultă[2], menit să atragă atenţia străinilor; dar atunci, « Pădurea de fagi » nu va face obiectul vreunei aprecieri deosebite. Readusă în ţară va trece în alte mîini rămînînd pentru multă vreme ca şi dispărută[3].

★

În ianuarie 1959 am izbutit să regăsim « Pădurea de fagi »[4]. Cu prilejul apropiatei retrospective Andreescu a cărei organizare ne-a fost încredinţată în cadrul Muzeului de artă al R.P.R., ea va putea fi — după şapte decenii — din nou admirată de publicul romînesc. Tabloul odinioară atît de lăudat ocupă într-adevăr un loc deosebit în opera lui Andreescu. Calităţile sale ajută la desăvîrşirea ideii pe care ne-o facem despre realismul artistului;

---

[1] Vezi în privinţa aceasta articolul lui Ion Pipera din 1880 publicat în *L'Indépendance Roumaine*, deja citat: « ... pictorii noştri nu pot trăi în Romînia din pricina indiferenţei publicului faţă de opera lor » [...]. « Într-o societate astfel făcută încît aruncă totul pe luxul îmbrăcăminţii, al bijuteriilor, al noilor mode, arta este împinsă pe ultimul plan şi artiştii nu se bucură în mijlocul ei de nici o încredere. Sînt foarte fericiţi cînd nu mor de foame».

[2] *Exposition de l'art roumain ancien et moderne* — Catalogue des œuvres exposées au Musée du Jeu de Paume, à Paris (Du 25 Mai au 1er Août 1925), Paris, 1925, p. 82: nº 69 — *Forêt de hêtres*; Coll. Take Ionesco.

[3] Deşi amintită în monografiile închinate lui Andreescu, apărute în perioada dintre cele două războaie mondiale, « Pădurea de fagi » nu atrage, în mod deosebit, atenţia nici unuia dintre autorii respectivi şi nu constituie obiectul vreunei aprecieri sau analize. Tabloul nu a fost niciodată reprodus sau fotografiat.

[4] În 1950, ocupîndu-ne — în cadrul fostului Minister al artelor — de organizarea expoziţiei retrospective a centenarului Andreescu, ne-am străduit pentru prima oară să regăsim « Pădurea de fagi ». Informaţiile căpătate ne-au indus în eroare, încercînd a ne face să credem că tabloul luase drumul străinătăţii (vezi *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1—2, 1955, p. 193—194). Fals orientaţi pentru o vreme, am continuat totuşi cercetările, ajungînd în cele din urmă la concluzia că pînza se află în ţară. Astfel, prin bunăvoinţa posesorului actual, am reuşit să scoatem la lumină tabloul. Proasta lui stare de conservare (fusese desprins de pe şasiu şi făcut sul prin rulare în gol, turtindu-se cu vremea) impunea o restaurare urgentă; pasta crăpase în numeroase locuri, dar, din fericire, pictura nu fusese deteriorată. Împrumutată Muzeului de artă al R.P.R. spre a fi expusă, lucrarea a fost perfect restaurată, cu minime şi imperceptibile intervenţii în pastă, şi pusă la adăpost de viitoare riscuri. Degajarea impurităţilor verniului i-a redat strălucirea dintîi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el aruncă o lumină clară asupra individualității lui Andreescu și — alături de alte opere importante — ne dă putința să-l situăm mai exact în complexul tendințelor picturale ale epocii.

Puținii istorici de artă străini care amintesc de Andreescu, precum și majoritatea criticilor noștri de artă dintre cele două războaie, îl socot un barbizonist [1]. Această apreciere e doar parțial justificată și se oprește la aspectul exterior al problemelor; ea a luat naștere din contemplarea oarecum grăbită a celor cîteva tablouri expuse la Paris în 1925 [2] (printre care și «Pădurea de fagi»); același prilej a determinat afirmația, de atunci mereu repetată și devenită un leit-motiv în caracterizarea lui Andreescu, că pictorul romîn ar fi fost influențat de Rousseau și de Diaz [3]. Adevărul este că influența picturii barbizoniene s-a răsfrînt numai indirect asupra artistului și că, de fapt, evoluția acestuia depășește viziunea pictorilor din pădurea Fontainebleau [4]. «Pădurea de fagi», departe de a fi o simplă imagine în care « naturalismul [5] puțin cam întîrziat al Barbizonului era încă atît de credincios înfățișat» cum afirmă expeditiv un monografist al lui Andreescu [6], arată, dimpotrivă, că acesta devenise simțitor la soluții mai noi de reprezentare a realității.

Înrudirea tematică, prin motivele de pădure, cu Théodore Rousseau — singura ce poate fi invocată — nu constituie o explicație suficientă pentru afirmarea unei influențe directe. Pădurea, copacul, cu tot ce ofereau ca element

---

[1] Prima menționare a lui Andreescu de către un autor străin o găsim la E. Bénézit, în *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tome I (A-C), Paris, 1911, p. 163, unde pictorul e înregistrat ca aparținînd «școlii franceze». După primul război mondial, la André Michel, în *Histoire de l'art*, tome VIII, seconde partie, Paris, 1926, p. 781, în cadrul capitolului privind arta romînească, redactat de Louis Réau, aflăm despre « influența decisivă a școlii de la Barbizon » asupra lui Andreescu. In monografia consacrată lui Andreescu (apărută în Editura Fundațiilor, Buc., 1936), la p. 30, citîndu-se «Stîncile de la Apremont» (azi la Galeria națională), « Pădurea de fagi », « Peisajul cu arbori », « Colțul de pădure » (ultimele două provenite din fosta colecție a Clubului tinerimii, azi în Galeria națională) și « Pădurea desfrunzită » (azi la Muzeul Zambaccian), se afirmă de asemenea că « Andreescu e un vrednic discipol, unul dintre cei mai buni discipoli ai școlii de la Barbizon». G. Oprescu, în *Pictura romînească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1937, p. 182, scrie: «Pus să aleagă, Andreescu se hotărăște pentru școala de la Barbizon. În această direcție dorește să se dezvolte, continuînd linia trasă de grupul celebru care se stabilise acolo ». Zece ani mai tîrziu, tot G. Oprescu, în *Maeștrii picturii romînești în secolul XIX*, Buc., 1947, p. 41, prin adaosul care completează citatul de mai sus, definește mai just orientarea pictorului: « Andreescu, în 1879, înclină cu curaj de partea celor de la Barbizon, fără ca prin aceasta să le adopte în întregime punctul de vedere, adică fără să închidă cu totul ochii la avantajele oferite de novatori ».

[2] *Catalogul expoziției*, deja citat, menționează la p. 82, în afara « Pădurii de fagi », și următoarele tablouri: nr. 70 — Flori (« Trandafiri pe o masă », despre care nu știm ce au devenit — *N.A.*); 71 — În sat (« Cumpăna satului », azi dispărută — *N.A.*); 72 — Iarnă (« Iarna la Barbizon » — *N.A.*); 73 — Studiu de arbori (fost în colecția Clubului tinerimii, azi la Galeria națională — *N.A.*); 74 — Peisaj (« Fîneață », azi la Galeria națională — *N.A.*); 75 — Peisaj (« Casă în livadă », azi la Galeria națională — *N.A.*); 76 — Peisaj (« Peisaj cu case » din fosta colecție a B.N.R., azi dispărut — *N.A.*); 77 — Pădure de fagi (« Interior de pădure », fost la Muzeul Toma Stelian, azi la Galeria națională — *N.A.*); 78 — Vînat (« Lișița » de la fosta Pinacotecă a statului, azi în Galeria națională — *N.A.*).

[3] Întîlnim pentru prima oară această apreciere la doctorul I. Cantacuzino, în textul consacrat picturii romînești moderne, din catalogul expoziției, p. 73: « Diaz și Rousseau fură cei ce exercitară asupra lui influența cea mai hotărîtoare ». Vezi și *Universul literar*, nr. 25 din 21 iunie 1925, unde se publică versiunea romînească a textului doctorului Cantacuzino.

[4] Vezi și Radu Bogdan, *Pe urmele lui Andreescu în Franța*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 2, p. 184.

[5] Termenul este folosit în sens de preocupare și interes pentru natură.

[6] *Andreescu*, Editura Fundațiilor, Buc., 1936, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de studiu și contemplare, l-au atras pe Andreescu cu mult înainte de a fi venit în contact cu arta pictorilor de la Barbizon; peisajele sale, pictate la Buzău, sînt prea cunoscute pentru a mai fi necesar să insistăm, dăm doar un singur exemplu, foarte caracteristic: un tablou reprezentînd doi fagi într-o pădure. (Vezi fig. 18 și 19). Adevărata înrîurire asupra lui Andreescu (dar și aceea numai în limitele impuse de puternica sa personalitate), lui Grigorescu îi poate fi atribuită și în primul rînd prin mijlocirea acestuia se poate vorbi de o influenţă a Barbizonului. Între Rousseau și pictorul nostru deosebirile de interpretare sînt evidente: începînd cu sentimentul, în general mai intim și mai puţin romantic la Andreescu, de o grandoare simplă, și sfîrșind cu viziunea, de un profund realism, ce se dispensează de tradiţionalul clar-obscur prin care — asemenea peisajiștilor olandezi — se exprimă Rousseau. Cît privește pe Diaz și procedeul de a folosi în reprezentarea arborilor o pastă grasă și onctuoasă, cu nuanţe gri-albastre-argintii, asemănarea cu el e doar de suprafaţă și nu îndreptăţește stabilirea efectivă a unei influenţe. Întîmplarea a făcut ca dintre tablourile expuse la « Jeu de Paume » în 1925, două dintre cele mai importante, « Pădurea de fagi » de care ne ocupăm și un « Interior de pădure » la fel intitulat (azi la Galeria naţională) să prezinte, în modul de redare a scoarţei copacilor, particularitatea unei armonii de gri-uri argintate, așternute într-o pastă grasă, puternic reliefată. Acest detaliu îl face pe Louis Réau să vorbească despre Andreescu ca despre un artist « a cărui tușă grasă și untoasă amintește picturile lui Diaz » [1]. La o primă privire, poate mai mult similitudinea unor accente de colorit decît afinităţile propriu-zise de materie, atrage într-adevăr atenţia. Printre pictorii de la Barbizon, Diaz, fără a ocupa un loc de importanţa lui Rousseau sau Millet, are totuși merite incontestabile și personalitatea sa, deși mai puţin puternică în comparaţie cu a celor doi artiști, se impune. Alături de Rousseau, Diaz iubește arborii și pădurea, caută să le surprindă fizionomia și e mai ales atras de reflexele sclipitoare ale luminii pe trunchiurile lor sau de jocul ei zvăpăiat în frunziș; e ceea ce îl distinge îndeosebi în tot acest ansamblu de pictori îndrăgostiţi de natură. Dar ceea ce — acolo unde s-ar părea că Andreescu se apropie de Diaz — la pictorul romîn înseamnă observaţie atentă a naturii și duce la valori de ton judicios cîntărite, exprimate în tușe viguroase de culoare, vizînd construcţia exactă a formei, la Diaz e adesea un simplu artificiu ce scontează efectul de pastă fără a-l justifica prin urmărirea construcţiei anatomice a copacului. La Diaz e vorba de o *senzualitate* în afara imperativului realităţii, la Andreescu intervine *sensibilitatea*, chemată s-o exprime. Între modul de folosire a tușei la Diaz și cel al lui Andreescu deosebirea e funcţională; primul speculează superficial, în tușe mai mult arbitrare, o calitate

---

[1] Afirmaţia e făcută mai întîi în capitolul deja citat din *Istoria artei* a lui André Michel, apărută în 1926, așa dar curînd după expoziţia de la « Jeu de Paume ». Nu e lipsit de interes să observăm că același Louis Réau, în volumul *L'Ère Romantique — Les Arts Plastiques*, apărut la Paris în 1949, repetă, la p. 254—255 afirmaţia, exemplificînd-o de astădată prin citarea « Iernii de la Barbizon » (de la Muzeul Zambaccian) și a « Stincilor de la Apremont » (de la fostul Muzeu Toma Stelian, azi la Galeria naţională, tablou care n-a figurat în expoziţia din 1925 și care n-a putut fi cunoscut de istoricul de artă francez decît mai tîrziu). Réau atribuie tușa grasă de care ar aminti aceste pînze deopotrivă lui Rousseau și lui Diaz, apropiere întrucîtva fortuită; exemplificarea aserţiunii citate, prin « Iarna de la Barbizon », dovedește însă din partea autorului o eroare de memorie, căci este prea evidentă deosebirea dintre această capodoperă a lui Andreescu și maniera lui Diaz sau viziunea picturală a lui Rousseau.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. — *Narcisse Diaz de la Peña:* În Pădurea de la Fontainebleau.
Haga, Muzeul Mesdag.
Ulei pe pînză, 45,5 × 56 cm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. — Narcisse Diaz de la Peña: Drum în pădure.

Muzeul de Artă al R.P.R.

Fotografie cu contrastul accentuat, pentru scoaterea în evidență a efectului de pastă și tușă.

Ulei pe carton, 26 × 20,7 cm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

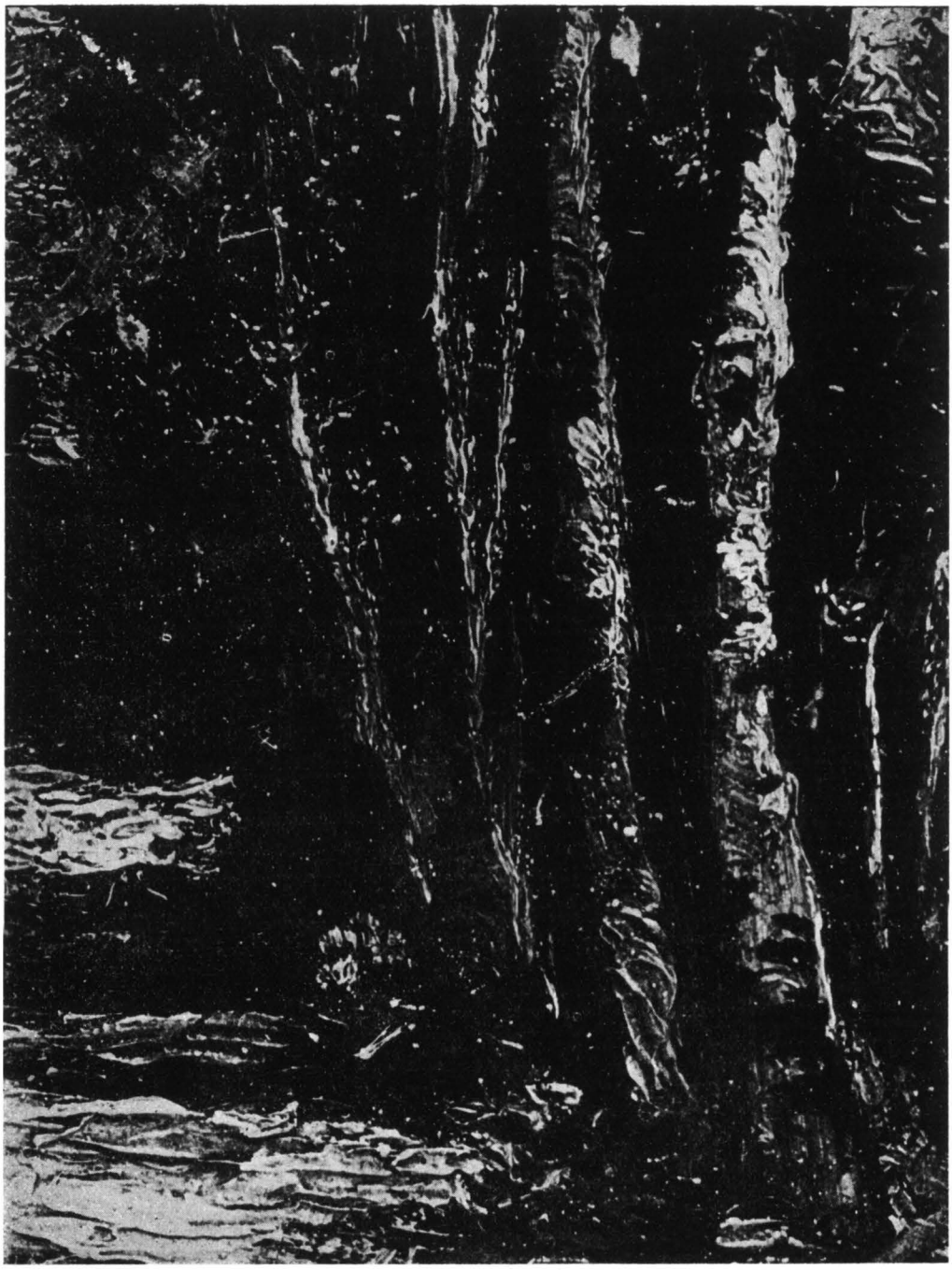


Fig. 15. — Narcisse Diaz de la Peña: Drum în pădure.

Detaliu mărit.
Fotografie cu contrastul accentuat, pentru scoaterea în evidenţă a efectului de pastă şi tuşă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a materiei colorante, celălalt servește, în profunzime, un conținut: interpretarea exactă a naturii. Réau însuși spune că arta lui Diaz « mai puțin severă și mai puțin probă decît a lui Rousseau vizează în primul rînd efectul», că Diaz « e un colorist sclipitor dar superficial a cărui tușă moale și untoasă escamotează prea adesea dificultățile și ascunde neglijențele desenului » [1].

Așa stînd lucrurile, e surprinzător cum afirmarea influenței lui Rousseau și Diaz asupra lui Andreescu s-a impus cu atîta insistență și ușurință, și e de mirare că Henri Focillon — căruia nu-i scapă nici lui « agrementele facile pe care Diaz nu întotdeauna le evită » și « uluitoarele sclipiri solare, lenește uneori, și de un pitoresc care, așa seducător cum e, frizează purul joc, artificiul » [2] — susține aceeași teză [3]. După Réau și Focillon, mai toate aprecierile criticii romînești, pătrunsă uneori în enciclopedii și dicționare — fie autohtone, fie străine — nu mai contenesc cu invocarea influenței celor doi pictori barbizoniști asupra lui Andreescu [4]. Abia în 1930, cu prilejul expoziției de artă romînească de la Haga și Amsterdam, critica olandeză — elogiind « Iarna de la Barbizon » — va îndrepta atenția asupra unei posibile apropieri între pictura lui Andreescu și arta lui Pissarro și Sisley, din anumite perioade [5].

Privind « Pădurea de fagi » te îndeamnă uneori gîndul spre pictura lui Courbet și Corot [6]. Vigoarea constructivă a unuia și delicatele sugestii de anvelopă ale celuilalt se împletesc aici într-o expresie în care recunoaștem năzuința către lumină și interesul pentru valorile spațiale ale formei. Sînt preocupări menite să concretizeze o imagine de calm și măreție a naturii, în care sentimentul artistului, mai mult grav decît melancolic, e plin — cum bine observase Delavrancea — de vitalitate și energie. În prim planul tabloului, umbrind pămîntul acoperit de frunzișul vește, apar două trunchiuri masive de fag — cu coaja pătată de reflexe argintii și de cafeniul întunecat al mușchiului — cu ramuri aspre, subțiri, resfirate sălbatic, spre cer. Un șir de arbori mai tineri ocupă planul secund. Fundalul închipuie desișul pădurii, pierdut în atmosfera vaporoasă a depărtării, în care se ghicesc siluetele

---

[1] André Michel, *op. cit.*, tome III, première partie, Paris, 1925, p. 160. De asemenea, separat, Louis Réau, *op. cit.*, p. 149: « . . . arta facilă și sclipitoare a lui Diaz rămîne superficială ».

[2] Henri Focillon, *La Peinture au XIXe et XXe siècles*, vol. I, Paris, 1928, p. 341 și 349.

[3] *Ibidem*, vol. II, p. 426: Andreescu e caracterizat ca fiind « îndeosebi sensibil la arta lui Diaz și a lui Rousseau ».

[4] Vezi în această privință, O. Tafrali, *Manual de istoria artelor*, vol. II, Buc., f. d. [1927], p. 568: « Rousseau și Diaz îl influențară mult »; *Enciclopedia italiana*, vol. III, Milano-Roma, 1929, p. 11: « Pictura sa, puțin tulbure și de o tehnică încă obositoare în primele încercări, se simplifică și se luminează, în aer liber la contactul cu Diaz și cu Théodore Rousseau etc. »; *Minerva. Enciclopedie romînă*, Cluj, 1930, p. 66: « Influențat de Diaz și Théodore Rousseau »; *Andreescu*, Editura Fundațiilor, Buc., 1936, p. 30: « În tablouri mai vechi cum sînt « Stejarul », « Interiorul de pădure » din col. Băncii Naționale sau « Colțul de pădure » cu un tăietor de lemne, din col. Muzeului Toma Stelian, artistul putea părea un elev încă nu deplin format al lui Théodore Rousseau. [. . .]. Dar iată și noile lui peisaje, în care urma lui Courbet se simte și în care Daubigny și Diaz par a fi pus penelul lor »; G. Oprescu în *op. cit.*, Buc., 1937, p. 180, se exprimă mai judicios și cu mai multă pondere, evitînd afirmarea categorică a unei influențe: « . . . atenția lui Andreescu este îndreptată spre Rousseau, spre Corot, spre Courbet [. . .] sau încă spre cei mai puțin personali, dar încă admirabili pictori, cum ar fi Diaz »; K. H. Zambaccian, *Grigorescu*, în *Vremea* din 25 iulie 1937: « În opera lui Andreescu se străvede admirația și influența din Rousseau și Courbet ».

[5] Vezi nota 4 de la p. 146.

[6] Vezi în nota alăturată referințele la Courbet și Corot.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 16. — Pădure de fagi *(Interior de pădure).*

Muzeul de Artă din Iași (împrumutat de la Muzeul de Artă al R.P.R.).

Ulei pe pînză, 95,6×64 cm, neseminat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a două ţărănci aplecindu-se după vreascuri. Printre crengi răzbate cerul, de un albastru intens. Analogia cu elegiacul și tristul Millevoye, poet minor

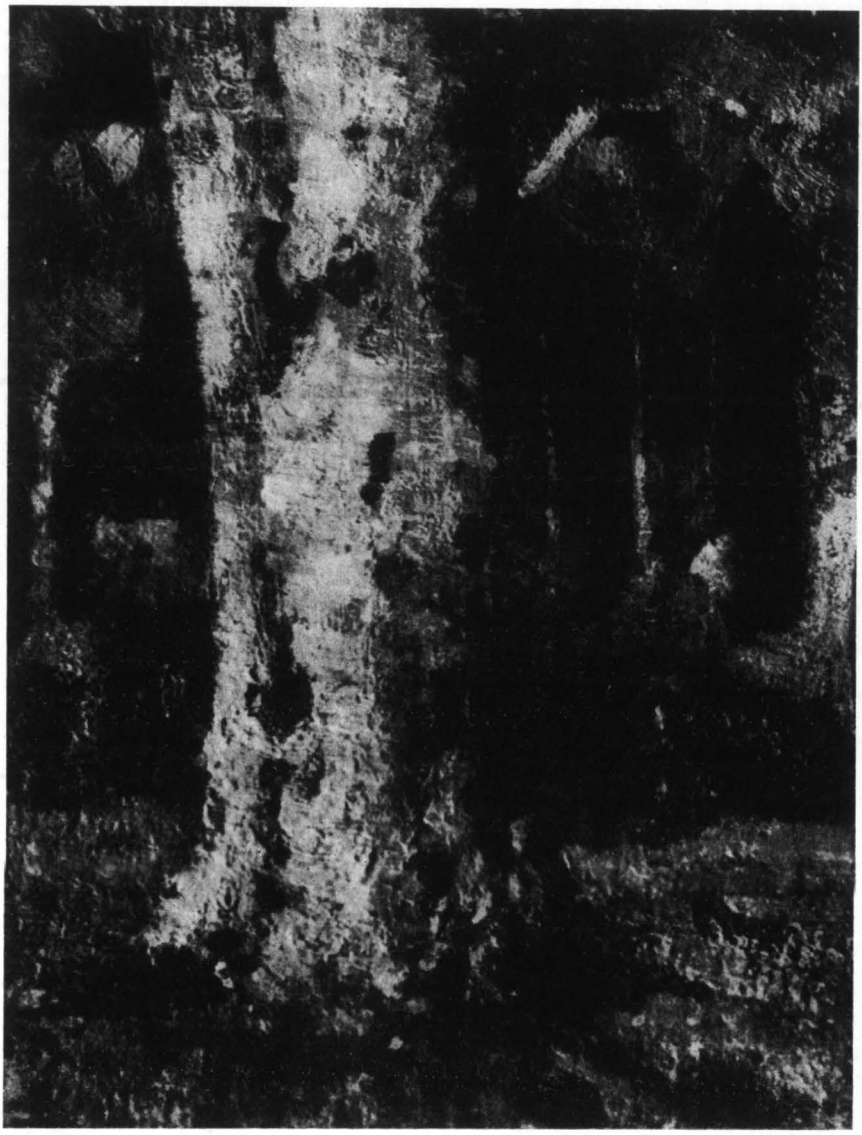


Fig. 17. — Pădure de fagi *(Interior de pădure). Detaliu.*

al naturii — de la începutul veacului al XIX-lea — inspirată contemporanilor lui Andreescu de peisajele de toamnă ale acestuia [1],

« *De la dépouille de nos bois*
« *L'automne avait jonché la terre* » [2]

ar putea să pară îndreptăţită doar cîtă vreme contactul cu opera rămîne

[1] Claymoor, în *art. cit.*: « Toamna în pădure », de o tuşe graţioasă; e la marginea unei păduri. Pămîntul e presărat cu frunze galbene; s-ar spune, poemul lui Millevoye ».

[2] « *Cu veşmîntul pădurilor noastre Toamna a presărat pămîntul* ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

superficial, mărginindu-se la elementele ei descriptive. Mai pătrunzător, Delavrancea intuise la Andreescu setea lui de concret și certitudine, dorința de captare a vieții, de exprimare a ei cu un sentiment major al realului. E ceea ce poartă gîndul spre Courbet, dar nu în sensul unei influențe (vigoarea lui Andreescu se impune independent, în atîtea admirabile pînze pictate înaintea plecării sale în Franța), ci doar ca o recunoaștere a unei tendințe și calități comune. Tabloul cu cei doi fagi pictat de Andreescu în perioada șederii sale la Buzău (vezi fig. 18 și 19) atestă o vigoare și o forță de concretizare care, fără a echivala în plasticitate, evocare poetică și subtilitate, imaginile sale de mai tîrziu, îndreptățește convingerea afirmată mai sus.

Apropierea de Corot se situează pe alt plan, pe cel al unei comunități de principii, nu de manieră. Similitudini evidente de efect și factură aproape că nu se întîlnesc, rar dacă o sugestie se lasă întrezărită — cum se întîmplă în planul ultim al « Pădurii de fagi », mai cu seamă în detaliul din dreapta, ușor încețoșat, cu cele două femei culegînd vreascuri — și chiar și atunci e mai degrabă vorba de acel Corot, la vremea lui foarte cunoscut, cu care Andreescu, spre deosebire de Grigorescu, are în general mai puțină tangență. Altceva ne îndeamnă să stabilim un raport între Andreescu și acest mare inovator al picturii de peisaj moderne: elementele de concepție, de estetică picturală, care fac nu numai ca peisajistul nostru, conformîndu-se propriei sale sensibilități, și urmînd exemplul lui Grigorescu, să se despartă de la început de academismul unor Gheorghe Tăttărescu sau Theodor Aman, dar chiar și să se depărteze de viziunea întrucîtva desuetă a pictorilor de la Barbizon. Negreșit, în linii mari, Andreescu continuă — asemenea lui Corot, lui Courbet și, la noi, lui Grigorescu — să rămînă legat de procedeele clasice ale picturii. Forma el o concepe reliefîndu-se în funcție de degradarea tonului, a culorii, de cantitatea de gri care — prin amestecul pe paletă — îi temperează acesteia strălucirea. E același vechi principiu al modelării formei, prin valori, prin treceri de la întunecat la deschis, folosit veacuri de-a rîndul. Spre deosebire însă de cei care împart tabloul în zone evidente de umbră și de lumină, abuzînd adesea de bitumuri, cum fac pictorii de atelier (printre alții și Rousseau), Andreescu, pictor de plein-air, păstrează — asemenea lui Corot inovatorul — întreaga imagine în lumină, o lumină egală și potolită. Ca și Corot — pe care inițial îl asimilează prin intermediul lui Grigorescu și mai tîrziu, prin cel al lui Pissarro, dar fără îndoială și direct, în contact cu anumite opere — Andreescu recurge la sinteza valorilor, în tușe largi de culoare, sugerînd forma prin mase cromatice net detașabile, apte să delimiteze planurile în spațiu. Un mic peisaj cu case de țară în Franța, care a aparținut lui Delavrancea (fig. 21), este — fără a fi singurul — caracteristic din punctul de vedere al analogiei Andreescu-Pissarro, un Pissarro dintr-o perioadă de emancipare stilistică, în care se mai face totuși simțită influența lui Corot (fig. 20). De fapt, asemenea tendințe se manifestă la Andreescu încă în anii activității la Buzău iar « Casa ciurarului », « Gropile de la iazul Buzău » (tablou dispărut) și îndeosebi « Bîlciurile » sale, denotă o încercare izbutită de a sugera formele și spațiul prin largi tușe sintetice, prin raportul maselor colorate. De aceea sîntem înclinați să recunoaștem la Andreescu nu atît intervenția unor influențe exterioare, cît mai degrabă, redescoperirea pe căi proprii — prin studiul asiduu și foarte atent al naturii, prin respectarea datelor obiective ale realității — a unor procedee cărora principiile lui Corot sau, mai tîrziu,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 18. — Fagi în pădure.

Pictat de Andreescu între 1876—78, în vremea şederii sale la Buzău. A aparţinut, pînă la al doilea război mondial, lui Ion Negulescu-Warlam din Brăila, probabil fiul lui C. Gredianu-Negulescu, prieten cu Andreescu.*

Ulei pe pînză, 66,5 × 46,5 cm, semnat cu ocru-cafeniu jos în dreapta — Colecţie particulară.

* Vezi: *Boabe de grîu*, anul IV, nr. 11, noiembrie 1933, p. 691—693, *Despre cîţiva Andreeşti*, de Em. Bucuţa.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 19. — Fagi în pădure.

Detaliu aproape de mărimea originalului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cunoaşterea picturii lui Pissarro, le uşurează progresul, maturizarea [1]. Nici o influenţă, oricît de creatoare, nu i-ar fi putut transmite lui Andreescu acea uluitoare forţă de sugerare a spaţiului care se face simţită în « Pădurea de fagi », acel simţ atît de just al valorilor, care îi îngăduie să reprezinte realitatea cu o exactitate ştiinţifică, fără ca pentru aceasta să fie mai puţin artisticul ei interpret! Pe bună dreptate se entuziasmase Delavrancea în faţa acestui tînăr de 30 de ani, proclamîndu-i genialitatea.

« Pădurea de fagi » depăşeşte viziunea pictorilor barbizonişti prin realismul ei pronunţat. Nu este locul aici să definim trăsăturile esteticii picturale barbizoniste; anumite precizări se impun totuşi. Nu fără temei istoriografia burgheză apuseană diferenţiază şcoala de la Barbizon de realismul unui Courbet şi chiar al unui Corot, asimilînd-o mai degrabă curentului romantic peisajist al epocii următoare lui 1830 [2]. Cu toată opoziţia sa faţă de academism, cu toate aspiraţiile lui spre rusticitate şi contact direct cu natura, barbizonismul (care e departe de a fi atît de unitar pe cît s-ar putea crede) include o notă de subiectivism, generatoare de noi convenţii, ce contravin mai mult sau mai puţin realităţii. Exaltarea lirică — un lirism cu nuanţe adesea dramatice —, interpretarea naturii în spiritul celebrei expresii a lui Amiel « Le paysage est un état d'âme » [3], urmărirea anumitor efecte de grandoare, compoziţia uneori prea căutată, gîndită asemenea unui decor de scenă [4] şi acea artificială lumină de atelier, pe care, rar, prea puţini dintre pictorii pădurii de la Fontainebleau o abandonează, toate acestea implică rezerve. Desigur, trebuie respectată deosebirea între peisajul romantic al unor Paul Huet sau Jules Dupré şi cel de realistă analiză al lui Rousseau. Nu este vorba de a nega caracterul realist al şcolii de la Barbizon, ci doar de a sublinia elementele care l-au putut determina pe Andreescu să caute soluţii mai noi, mai simple, mai fidele naturii [5]. Intervine la el o mai strictă concepţie a realităţii, în sensul unei interpretări mai autentice, în care senzaţia sprijină sentimentul într-o

---

[1] În *Maeştrii picturii romîneşti în secolul al XIX-lea*, Buc., 1947, p. 39—40, prof. G. Oprescu afirmă pe bună dreptate: « In unele din lucrările sale, chiar înainte de a părăsi ţara (în *Bîlciuri*, de exemplu) — poate o simplă coincidenţă de viziune şi de practică picturală, poate ceva mai mult şi mai cu voinţă întreprins — el se serveşte de un fel de a purta pensula, de a sugera siluetele persoanelor, atitudinea şi mişcările lor, nu fără analogie cu cele întrebuinţate mai ales de Sisley şi Pissarro, înainte de perioada lor franc impresionistă ». În ce ne priveşte, credem că apropierea de Sisley e mai puţin justificată. « Iarna la Barbizon » cu armoniile ei rafinate de gri-uri colorate, cu subtilităţile ei de ton, a sugerat, în 1930, unor critici străini, comparaţia cu Sisley impresionistul, acest fin interpret al zăpezii şi cerurilor cenuşii de iarnă. Dincolo însă de afinitatea tematică şi de ascuţişul sensibilităţii coloristice a lui Andreescu, analogia cu Sisley nu se susţine, nici în sentiment nici în factură şi nu trebuie trecut cu vederea că şi în « Iarna la Barbizon », pictorul romîn rămîne adeptul construcţiei solide a formelor, ceea ce nu se întîmplă cu artistul impresionist în « Iernile » sale, îndrăgostit mai ales de jocul vibratil al luminii difuze şi al atmosferei.

[2] Vezi, în afara operelor deja citate, PROSPER DORBEC, *L'Art du Paysage en France*, Paris, 1925, p. 79: « L'Ecole de 1830. Les Romantiques », şi RÉNÉ SCHNEIDER, *L'Art Français*, XIXe siècle, Paris, 1929, p. 104: « Le Paysage Romantique ».

[3] « Peisajul este o stare sufletească », FRÉDÉRIC AMIEL, *Fragments d'un Journal Intime*, tome I, p. 55.

[4] Cunoscutul tablou « Apus de soare la marginea pădurii Fontainebleau » pictat de Théodore Rousseau către 1855, expus azi în Muzeul Louvre, este caracteristic în această privinţă.

[5] Este foarte semnificativ articolul semnat I. M. şi intitulat *Peisajul — Dl. Andreescu, pictor peisajist*, apărut în *Pressa*, cu data de 31 dec. 1880: « . . . oamenii par a privi cu oarecare răceală apusurile de soare melancolice şi efectele magice de noapte. Cerinţa generală e ca artistul peisajist să-şi probeze măiestria copiind obiectele din natură în plină lumină iar nu căutîndu-le un relief uşor prin umbre şi lumini orbitoare, prin efecte de apoteoză teatrală. Şcoala realistă prin urmare ni se prezintă sub o nouă fază care s-a însemnat şi dînsa prin opere bogate în calităţi de observaţiune şi de factură ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mare și directă măsură. De aceea, Corot, la început, și mai apoi chiar impresioniștii, îl împing spre claritățţi de paletă și intensităţi de culoare, ajutîndu-l să fie mai veridic în reprezentarea naturii decît pictorii barbizoniști. Din nou, nu putem vorbi pur și simplu de influenţe, de subordonări, ci de cîștiguri aduse unei viziuni personale, din capul locului îndreptate spre realitate.

Efectul atît de covîrșitor al « Pădurii de fagi », în construcţia spaţială și cea a formelor, este rezultatul orientării moderne a picturii lui Andreescu. Deși în sugerarea spaţiului perspectivic, artistul continuă să apeleze la unele procedee clasice (apare evident printre altele rolul de « repoussoir » pe care îl joacă cei doi fagi masivi din primul plan al tabloului), aportul decisiv îl aduc elementele de concepţie noi. Perspectiva tinde a fi realizată prin planuri cromatice în contrast și aproape deloc prin linii [1]; spre deosebire de Corot care se menţine într-o gamă de gri-uri apropiate ca culoare, Andreescu — profitînd de exemplul lui Pissarro — nu ezită să le accentueze diferenţierea, ajungînd la o pictură de un colorit mai saturat și mai viguros. În felul acesta, și construind forma prin valori rezultate din urme de penel vizibile, ce duc la abundenţă de împăstări, el subliniază materialitatea obiectelor, caracterul lor concret și palpabil, definindu-le prezenţa în spaţiu. Avem de-a face aici cu o viziune stilistică diferită de cea a întregii picturi barbizoniste, viziune în care aportul impresionismului, din faza lui cea mai realistă, se face simţit.

Este neîndoielnic că Andreescu a cunoscut îndeaproape impresionismul, care în vremea șederii artistului la Paris continua să se manifeste prin expoziţii proprii [2], atingîndu-și culmile și stîrnind o vîlvă ale cărei ecouri răzbat și în presa romînească a epocii [3]. Fapt remarcabil, pictorul însuși este analizat în coloanele ei prin raportare la impresionism [4]. Că va fi avut prilejul să vadă faimoasa colecţie de tablouri impresioniste a lui George Bellu este de

---

[1] În dorinţa de a sublinia efectul de adîncime dirijîndu-l spre un plan cît mai îndepărtat, Andreescu se abate de la legile perspectivei liniare; felul cum sînt reprezentate umbrele copacilor pe sol constituie o licenţă; liniile de fugă nu converg spre un punct comun.

[2] Vezi Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, Paris—New York, 1939, vol. II, p. 262, 264, 265 și 267, și John Rewald, *Histoire de l'Impressionisme*, Paris, 1955, p. 264, 267, 273 și 287, cu respectivele cataloage și date de deschidere ale expoziţiilor impresioniste: 10 aprilie 1879, 1 aprilie 1880, 2 aprilie 1881; expoziţia deschisă la 1 martie 1882 nu va fi fost văzută de Andreescu, pictorul aflîndu-se probabil în drum spre ţară, dacă nu chiar și sosit în Bucureşti, căci la 21 martie deschide propria sa expoziţie din sala Stavropoleos.

[3] Articolul din *Pressa*, deja citat: « . . . mai toţi am auzit vorbindu-se de „impresioniști". Ei bine, domnii aceștia au pretenţiunea demnă altfel de toată lauda, d-a face ca în peisajele lor lucrurile să aibă relieful din natură, fără a alerga la un clar-obscur turmentat, care, fiind dată lumina temperată a zilei, nu se găsește în natură. Se știe că, pînă în momentul de faţă, silinţele lor în sensul acesta n-au dobîndit necesarul dorit și cauzele acestei nereușite, sînt, după noi, două la număr: mai întîi că ei au transformat prea repede în regule de școală procedeurile cîtorva pictori, așa încît în compoziţiile lor vedem mai mult spiritul de sectă decît intenţiunea de a copia cu sinceritate natura, și apoi că cei mai mulţi dintre dînșii sînt niște mediocrităţi . . . ».

[4] *Ibid.* « prima mișcare a celui ce-și aruncă ochii pe pînzele d-lui Andreescu, e de a crede că se află dinaintea unor peisaje de impresionist: lipsa de preciziune în desen, intenţiunea ce se observă de a nu abuza de vigori excesive în umbre și lumini, cîteodată o nuanţă albăstruie dominantă — aerul impresioniștilor — multe în fine contribuie, la prima vedere, a pune pe d-l Andreescu în rîndul impresioniștilor. Ar fi în eroare spectatorul care s-ar opri la această apreciere superficială a peisajistului nostru. În general, d-l Andreescu nu vede natura printr-o sită albastră ca pictorii viitorului și dacă are ceva comun cu dînșii cauza e că d-lui aparţine întinsei școale realiste [. . .] printre ai cărei adepţi, nu cei mai iluștri, găsim și pe impresioniști ». În picturile sale « de un realism cu totul modern, obiectele se scaldă în lumina zilei, aerul pătrunde pretutindeni și toate efectele sînt obţinute printr-un colorit larg și adevărat ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

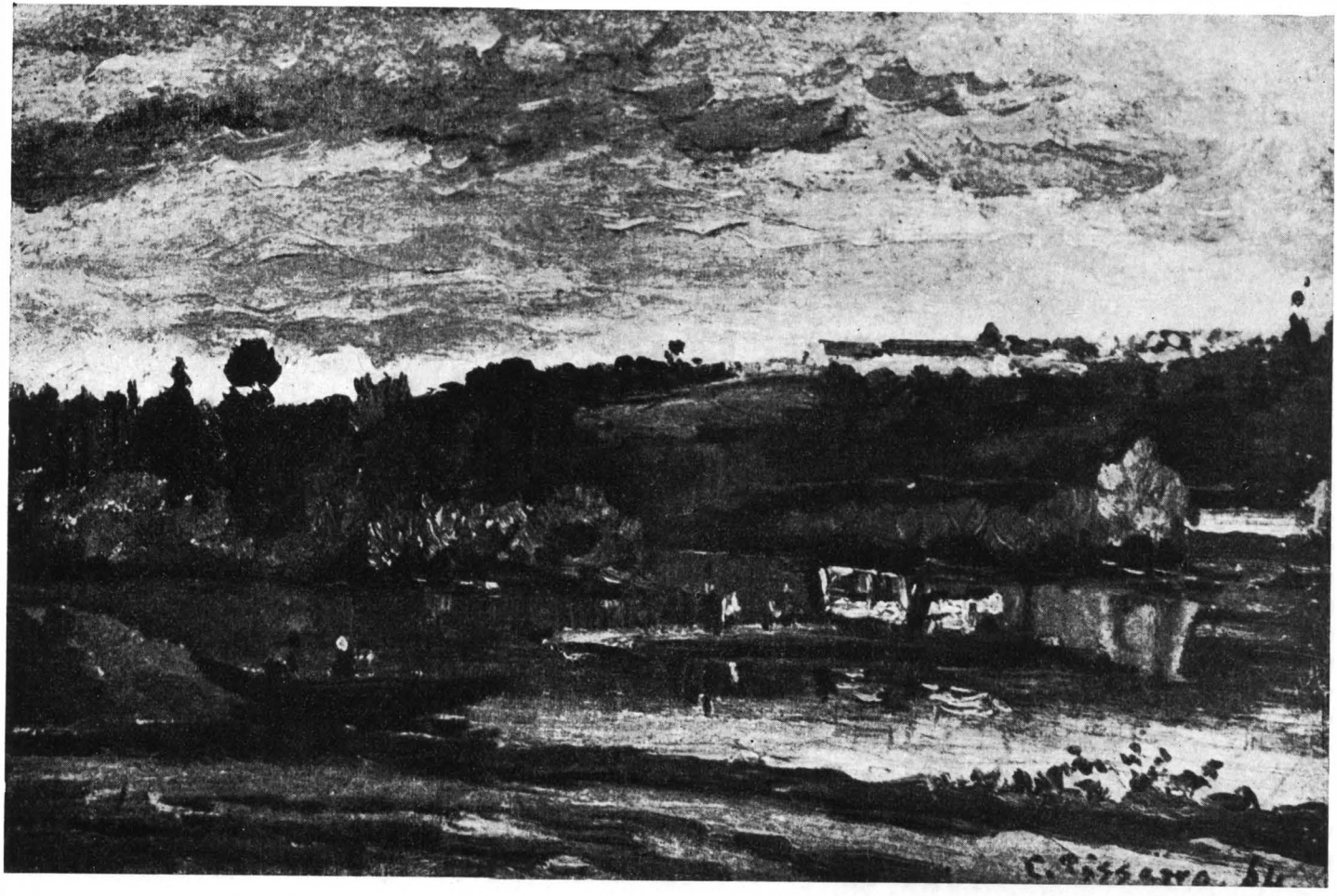


Fig. 20. — *Camille Pissarro:* Le bac à la Varenne.
Paris, Muzeul Louvre.
Ulei pe pînză, 27×41 cm, semnat și datat 1864, cu roșu jos în dreapta.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 21. — Peisaj cu case de țară în Franța.
A aparținut odinioară lui B. Șt. Delavrancea
Ulei pe lemn, 51 × 72 cm.

https://biblioteca-digitala.ro/ http://istoria-artei.ro

asemenea de presupus, judecînd după legăturile lui din țară cu nepotul colecționarului[1]. Dar subiectivismul pictorilor impresioniști, tendințele lor dogmatice, mai cu seamă ale unui Monet, unilateralitatea preocupărilor, îi vor impune prudență. Folosirea din principiu a tonurilor pure, diviziunea tușei, violențele de colorit, disoluția formelor în atmosferă, toate aceste elemente proprii impresionismului constituit în sistem, îi rămîn străine lui Andreescu; simțul său de pondere se opune exaltărilor și concepția sa despre realitate îl împiedică să se depărteze de ea; cîtă vreme impresionismul sprijină voința de a o afirma, sugestiile lui sînt acceptate; din clipa în care accentul pus pe senzoriu duce la acel exces de vibrații aeriene ce tind s-o destrame, artistul își manifestă rezerva. Realist consecvent, el rămîne atașat principiului de construcție a formei; acolo unde natura însăși reclamă o estompare a obiectelor, un efect de atmosferă — ca în deja amintitul detaliu al « Pădurii de fagi » — Andreescu preferă să-l urmeze pe Corot și, în laconic închegate accente de penel, sugerează forma fără a-i altera consistența; tușa largă și compactă, de o compoziție cromatică admirabil cîntărită, aplicată cu simțul exact al valorii tonului, păstrează imaginii — ușor învăluite într-o lumină difuză — soliditatea.

Compoziția « Pădurii de fagi » e simplă în aparență și totuși foarte gîndită. Ea urmărește un continuu echilibru între mase, între planuri și între valori, asigurînd în cadrul armoniei cromatice unitatea tabloului; o varietate complexă îl însuflețește: succesiunea atît de netă a planurilor în spațiu (ce dă naștere unei senzații aproape stereoscopice), diversitatea lor

---

[1] Între Andreescu și Alexandru Bellu, nepot de frate al lui George Bellu (Georges de Bellio), a existat o corespondență pe care, din nefericire — cu toate eforturile depuse ani de-a rîndul — nu am izbutit s-o regăsim. Nu știm dacă această corespondență, care pînă în preajma celui de-al doilea război fusese în posesia descendenților lui Al. Bellu, a supraviețuit. Prof. G. Oprescu menționează în nota de la p. 180 din ed. I a lucrării d-sale, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, o scrisoare a lui Andreescu către Alex. Bellu, din 27 noiembrie 1878. În colecția de tablouri a acestuia se aflau șapte pînze de Andreescu: « Bilci în preajma Buzăului » (azi la Galeria națională), « Pomi înfloriți » (idem), « Margine de sat » (idem), « Peisaj de cîmp cu un drum » (idem), « Ghiveci cu garoafe pe arac » (azi la Muzeul de istorie din Ploiești), « Piață la Buzău » și « Peisaj în amurg cu un drumeț care străbate cîmpul »; utimele două pînze, păstrate azi la Muzeul Cricovului, de la Urlați, sînt menționate pentru prima dată într-un studiu inedit, intitulat *Un mare colecționar romîn: George Bellu*, prezentat în cadrul Institutului de istoria artei și comunicat nouă în manuscris. În studiul mai sus amintit, se evocă pentru întîia oară personalitatea lui George Bellu, pe baza cercetării unui bogat material documentar, parte publicat, parte inedit, izbutindu-se să se reconstituie nominal grosul colecției acestui important amator de tablouri. În cuprinsul aceluiași studiu se afirmă în legătură cu Alex. Bellu: « Primise în dar de la unchiul său ori cumpărase el însuși și cîteva pînze impresioniste, vîndute de urmași la Paris: două de Monet (« Un tren de marfă trecînd un pod », datat 1875, și « Parcul Monceau », din 1876), una de Sisley (« Cărare la Sèvres după amiaza ») și o a patra de Pissarro (« O stradă »). Conform informațiilor date nouă de Alexandra Romanescu, rezultă că bunicul ei, Alexandru Bellu, primise de la George Bellu șapte tablouri, rămase în familie pînă către 1930 cînd au fost vîndute la Paris, parte prin licitațiile de la Hotel Druot și parte lui Georges Wildenstein, directorul publicației *Gazette des Beaux-Arts*, el însuși cunoscut colecționar: « Rhododendroni înfloriți, în parcul Monceau », « Tren trecînd un pod », « Pod pe Sena, cu Louvre-ul în fundal », « Șantier cu taluzuri de nisip pe malul unui rîu (Sena?) » toate patru de Claude Monet, « Drum cu arcuri de flori (arceaux) pe margine », « Grădină cu imaginea vagă a unor case, în fundal » ambele de Camille Pissarro, și o « Femeie în rochie mov-roz, cu mănuși negre » de Renoir. Studiul menționat citează o listă de 37 de nume (păstrată fragmentar, pînă la litera G) a cunoștințelor lui George Bellu, din țară, din care nu lipsesc Aman și Grigorescu. Faptul că Andreescu nu e amintit ni se pare o dovadă că tînărul pictor, încă necunoscut, nu reținuse atenția colecționarului, ceea ce nu exclude însă probabilitatea ca, fie prin intermediul lui Grigorescu, fie în urma unei recomandații a lui Alexandru Bellu, el să fi avut totuși acces în casa lui George Bellu spre a vedea tablourile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(nici un copac nu este în același plan cu altul), ritmurile contrabalansate ale liniilor diriguitoare (arborii, crengile, umbrele lor pe sol) creează o dinamică discretă care, fără să tulbure calmul imaginii, evită monotonia; desfășurarea pe orizontală accentuează acest calm și generează impresia de vastitate.

Cum foarte îndreptățit subliniase Delavrancea, Andreescu e un poet. Un poet sobru, care contemplă cu gravitate, cu sentimentul că arborii sînt niște adevărați eroi ai naturii, ce-și trăiesc dramele înfruntînd anotimpul. Pleșuvite și frînte, crengile lor subțiri își poartă umbra prelungă pe covorul de rugină al toamnei; s-ar părea că tristețea domină decorul acesta vegetal; dar fagii bătrîni, cu trunchiuri vînjoase, puternice, se înalță semeți către cer și statura lor de gigant respiră o vitalitate potrivnică melancoliei; e un spectacol fortifiant și plin de grandoare, de o poezie care îmbină vigoarea cu gingășia; sub bolta sinilie întrezărită printre copaci, depărtarea țese în desișul pădurii armonii delicate de gri-uri. Între albastrul rece al cerului, evocînd tăriile dimineții, și ocrul cald cu reflexe roșcate al frunzișului căzut, vălul acesta de brume — pe care se profilează fagii răzbiți la lumină — operează o trecere liniștită; palori roze înviorează uneori cenușiul copacilor iar scoarța, crăpată și năpădită de mușchi, provoacă alternanțe de griuri argintii și brunuri întunecate.

Se observă prea bine cum sentimentul lui Andreescu își găsește deopotrivă expresia în construcția formală, în ritmul compozițional și în gama cromatică a tabloului, cum la dînsul poezia naturii își află o transpunere prin excelență plastic-picturală; concordanța dintre sentiment și mijlocul de exprimare pictural se rezolvă într-o unitate deplină; imaginea obiectivă a naturii e păstrată, fără a fi limitată la simpla ei descriere, cum face de obicei Theodor Aman. Lui Aman îndelunga practică de atelier, cu rețetele academiste pe care le-a moștenit, i-a îngreunat comunicarea francă cu natura: rareori peisajele lui emoționează. Grigorescu, cu firea sa frustă și lirismul său expansiv, cu melodica lui voioșie, a știut să-i capteze izvoarele de incantație; la el natura e uneori sărbătorească, alteori sobră — de o sobrietate cochetă, discret îmbietoare — niciodată străină de farmecul podoabei; e mai totdeauna un spectacol, un prilej de confort vizual; Grigorescu rămîne marele și inimosul ei cîntăreț. Pentru Andreescu însă natura e în general un prilej de meditație, de reculegere spirituală; e un întreg univers. De aceea, poezia « Pădurii de fagi » ne apare profundă, cum profund e sentimentul care o evocă. Admirăm încă o dată judecata pătrunzătoare a lui Delavrancea, care a apreciat în Andreescu nu numai un artist, nu numai un poet, ci și un filozof.

---

faimosului amator de impresioniști. « Alături de Monet — se afirmă în studiul citat — artistul cel mai larg reprezentat rămîne Pissarro ». Pissarro este, dintre impresioniști, pictorul cu care Andreescu are mai multă tangență poate și pentru că va fi avut mai adesea prilejul să-i vadă lucrările, sigur însă datorită caracterului mai pronunțat realist pe care — în anumite perioade — ele îl păstrează. Există tablouri de Andreescu înrudite ca subiect și interpretare cu unele pînze de Pissarro și poate că nu e numai o simplă coincidență că parte din acestea se aflau în colecția lui George Bellu sau figuraseră în expoziția impresioniștilor din 1879. Cităm « O stradă în Montmartre » pictată către 1861 (vezi Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, Son Art — Son Oeuvre*, Paris, 1939, vol. I, textes, vol. II, planches, nr. 22), « Strada Ermitajului la Pontoise », din 1874 (cat. Pissarro-Venturi, nr. 264), ambele din colecția lui Bellu, « Meri înfloriți, Pontoise », din 1872 (cat. Pissarro-Venturi, nr. 152), « Livadă înflorită », din 1872 (cat. Pissarro-Venturi, nr. 153), « Plugarul », din 1876 (cat. Pissarro-Venturi, nr. 340), « Primăvara, pruni înfloriți » (catalogul expoziției impresioniștilor, din 1879, nr. 183), ultimele două în colecția lui Gustave Caillebotte, pictor el însuși și cunoscut apropiat al lui Bellu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dintre tablourile pictate de Andreescu în 1880, « Pădurea de fagi » produce negreșit impresia cea mai puternică. Cele două pînze de dimensiuni similare, « Drumul mare » și « Seară de toamnă la Barbizon », deși remarcabile, n-o egalează nici în forță nici în sentiment; în ultimul mai cu seamă, se simte ecoul unui romantism puțin desuet, nereprezentativ pentru Andreescu, de obicei atît de reținut; ambele se caracterizează prin construcția solidă a formei, prin masele largi de culoare, prin sinteza volumelor, prin viziunea concentrată și gravă, calități proprii și « Pădurii de fagi »; dar aportul elementelor noi de interpretare e mai puțin evident, după cum nici cealaltă « Pădure de fagi », pictată vara (« Interior de pădure » în Galeria națională din Muzeul de artă al R.P.R., împrumutat Muzeului de artă din Iași), cu varianta ei, calitativ superioară (din colecția acad. prof. Ștefan Milcu), nu dau măsura reală a nivelului atins de artist și a tendințelor sale de orientare. « La arat » și o seamă de pînze de mici dimensiuni, cum ar fi « Drumul satului » și « Peisaj cu case și pomi » (toate în Galeria națională) sau « Iarna » (din colecția Valeria Crăciun) sînt mai semnificative în această privință, prefigurînd evoluția lui Andreescu spre o pictură încă mai colorată și mai rafinată în tonuri, proprie unor tablouri ca « Femei cu umbrelă, într-un parc » (din colecția Anastase Munteanu) și « Iarna la Barbizon » (din Muzeul Zambaccian). Fără să constituie expresia ultimă a evoluției lui Andreescu, « Pădurea de fagi » marchează totuși o etapă și atinge o culme. Nici un peisaj din pictura romînească nu comunică un sentiment atît de concret al spațiului și nu-i evocă atît de pregnant poezia. Dacă tabloul acesta n-ar fi rămas timp de șapte decenii ascuns între pereții unor locuințe particulare, dacă vreme de o jumătate de veac critica noastră de artă nu l-ar fi trecut atît de ușor cu vederea, și dacă mai ales tinerele generații de pictori care s-au succedat ar fi avut ocazia să-l contemple, este cert că ar fi devenit un exemplu. Sînt într-însul virtuți de interpretare realistă, de înalt meșteșug și de adînc sentiment, pe care nici un artist nu le poate ignora. Privind « Pădurea de fagi » îți amintești de cuvintele emoționante ale lui Nicolae Grigorescu: « Andreescu este cel mai mare artist pe care l-a avut țara, y compris moi. Dacă ar fi trăit ar fi devenit fără îndoială marele nostru artist național » [1].

[1] Declarație făcută pictorului G. Petrașcu și reprodusă de acesta în partea a doua a articolului său despre Grigorescu, publicată în *Universul literar*, anul I, nr. 19, cu data de 10 mai 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pădurea de fagi

Ulei pe pînză, 100×150 cm, semnat cu roșu jos în stînga și datat 1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pădurea de fagi
Detaliu din copacul din prim plan, dreapta.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pădurea de fagi

Detaliu, din dreapta, mijloc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pădurea de fagi

Detaliu din copacul din prim plan, stînga sus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

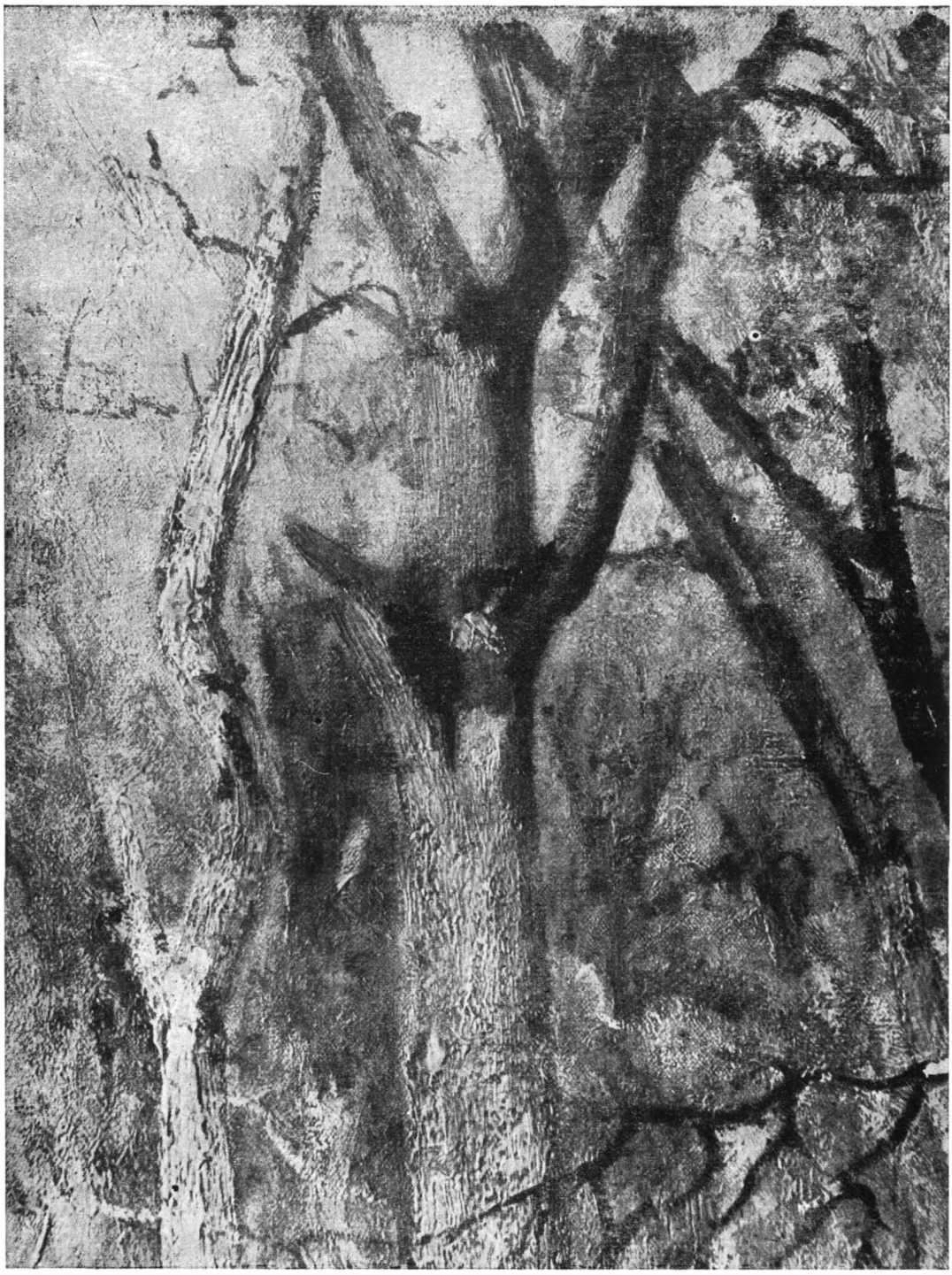


Fig. 26. — Pădurea de fagi.

Detaliu, stînga sus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

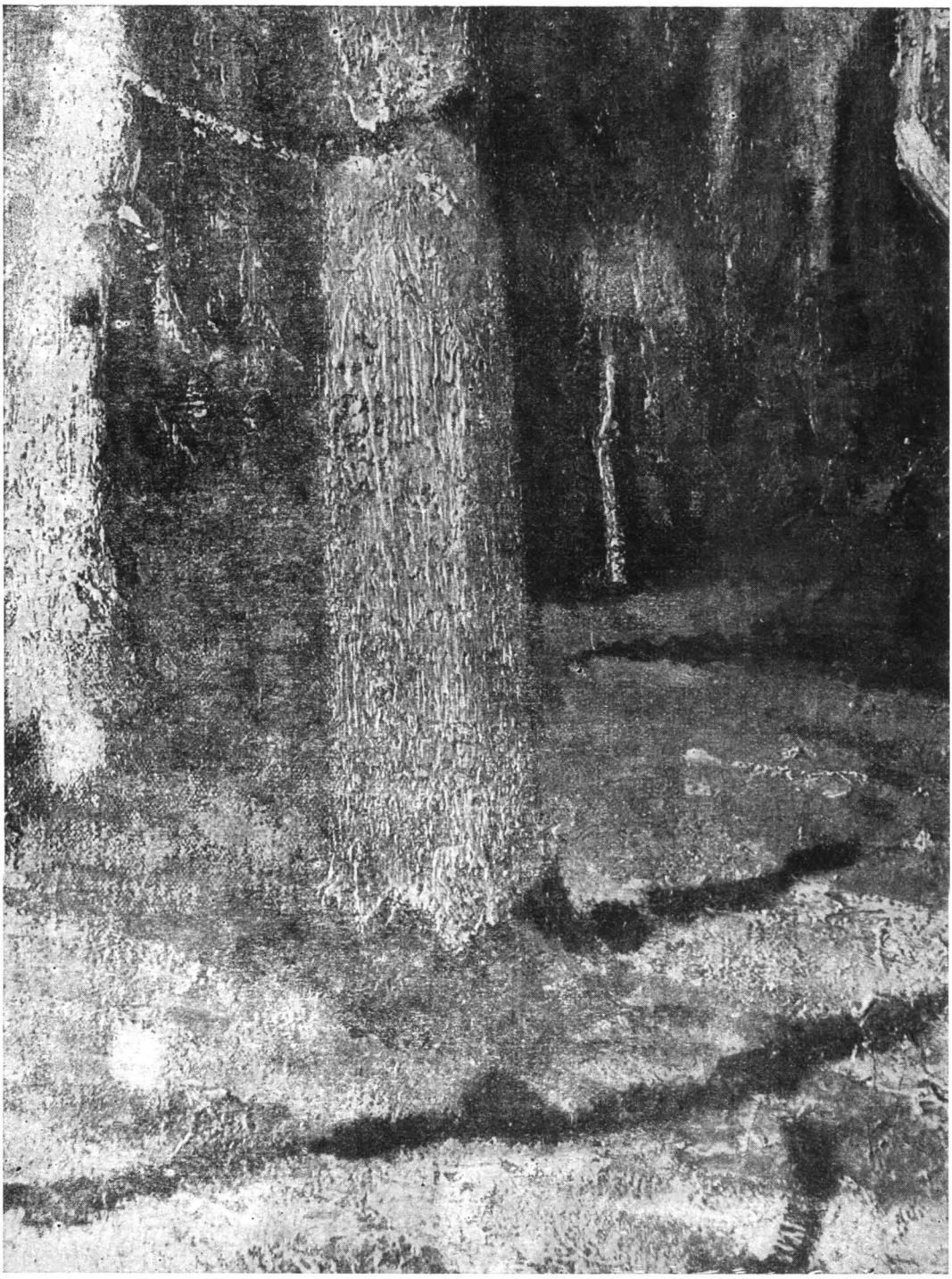


Fig. 27. — Pădurea de fagi.

Detaliu, stînga mijloc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« БУКОВЫЙ ЛЕС » — КАРТИНА ИОНА АНДРЕЕСКУ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

«Буковый лес» — одна из самых значительных картин большого румынского художника Иона Андреесску, преждевременно скончавшегося в возрасте 32 лет в 1882 году. Она была написана и выставлена в Парижском Салоне в 1880 году в период, когда художник заканчивал свое учение, работая в Барбизонском лесу. С 1889 года, когда картина была отмечена писателем Барбу Штефанеску Делавранча и явилась объектом восторженных похвал, в которых впервые и с большой прозорливостью Андреесску был оценен как самый крупный румынский пейзажист, она экспонировалась больше в стране; только в 1925 году она фигурировала на выставке румынского искусства, организованной в Париже.

После обзора условий, в которых была написана картина, и критических высказываний, появившихся в печати в разное время, указывается, что в продолжение 70 лет картина как бы не существовала и только недавно увидела свет; на основании анализа этого произведения, автор выступает против легкомыслия, с которым старая критика как румынская, так и иностранная, поспешила увидеть в Андреесску рядового барбизониста, находящегося под сильным влиянием Теодора Руссо и Нарцисса Диаза де ла Пена.

Автор, указывая, что близость с Руссо была не более как тематической и что Андреесску любил мотивы леса и деревьев и до того, как он вошел в прямой контакт с Барбизоном и с французской школой (соприкосновение с барбизонской живописью произошло скорее через Григореску, а не через Руссо), подчеркивает далее существенное различие между румынским художником и Диазом. Хотя определенные эффекты кисти как будто и оправдывают с первого взгляда аналогию Андреесску — Диаз, при основательном же изучении обнаруживается различие их функциональных ролей: в основном приемы разные, так как Андреесску, глубокий реалист, тщательно строит форму, в то время как Диаз добивается чисто чувственного удовлетворения, поверхностного блеска. Также указывается, что, хотя Андреесску и работал в Барбизонском лесу, он, собственно говоря, не барбизонист (к тому же в соответствующий период, в 1879—1882 годах, почти все художники барбизонисты уже умерли и румынский художник не имел эффективного контакта с ними), так как его ориентация более современна; он пользуется некоторыми принципами пленэрной живописи (clair obscur) Коро и проявляет восприимчивость к вкладу импрессионизма в первой стадии его возникновения. Можно установить некоторую близость с Писсарро (в период 1864—1874 годов) в том смысле, что, еще работая в Румынии, Андреесску развился до известной степени по линии параллельных исканий, исходя из непосредственного изучения природы; румынский художник избегает светотени (clair obscur), тональность его полотен светлая, он прибегает к синтезу объемов и передает впечатление пространства посредством хроматических масс в контрасте, а не посредством обычной линейной перспективы, хотя и не отказывается окончательно от ее вклада (характерные черты еще более очевидны в других картинах меньшего формата, чем « Буковый лес »). Хотя во Франции Андреесску и не остается равнодушным к некоторым идеям импрессионистов, все же он выражает известную сдержанность по отношению к новому течению: не разделяет принципа чистых тонов, растворения форм в атмосфере и яркого колорита.

Автор, раскрывая чувства и художественное видение Андреесску в « Буковом лесу » и сравнивая эту картину с картинами, написанными им в том же году, подчеркивает ее высокие реалистические качества, а также ее ценность и значение для румынской живо-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

писи. Картиной можно будет любоваться в ближайшее время на ретроспективной выставке, посвященной художнику и открываемой в Художественном Музее РНР. В заключение работы автор приводит слова виднейшего румынского национального художника Николая Григореску, подчеркивающие, что « Андрееску самый большой художник, которого имела страна **y compris moi** (включая меня). Если бы он жил, он стал бы, без сомнения, нашим великим национальным художником ».

LA « FORÊT DE HÊTRES », UN TABLEAU DE ION ANDREESCU

RÉSUMÉ

La « Forêt de hêtres » est l'une des œuvres les plus importantes du grand peintre roumain Ion Andreescu, mort prématurément en 1882, à l'âge de trente-deux ans. Ce tableau, qui figura au Salon de 1880 à Paris, avait été exécuté la même année, alors que l'artiste parachevait ses études en travaillant dans la forêt de Barbizon. Depuis 1889 — date à laquelle le peintre avait été remarqué par l'écrivain Barbu Ştefanescu-Delavrancea qui, le premier, fit de lui un éloge des plus enthousiaste, le considérant, avec une remarquable clairvoyance comme le plus grand paysagiste roumain — le tableau n'a jamais plus été exposé en Roumanie; c'est seulement en 1925 qu' il figure dans l'Exposition d'art roumain organisée à Paris.

Après un historique des circonstances dans lesquelles fut peinte la « Forêt de hêtres » et des critiques dont la presse se fit l'écho au long des années, l'auteur rappelle que soixante-dix ans durant, le tableau avait pour ainsi dire disparu et que ce n'est que récemment qu'il a revu le jour. Se fondant sur les conclusions auxquelles aboutit l'analyse de l'œuvre, l'auteur de l'étude s'élève contre la légèreté avec laquelle l'ancienne critique roumaine et étrangère s'était hâtée de voir en Andreescu un simple élève de l'Ecole de Barbizon, fortement influencé par Théodore Rousseau et Narcisse Diaz de la Peña. Il fait remarquer que son apparentage avec Rousseau est tout au plus d'ordre thématique et qu'Andreescu aimait les motifs inspirés par la forêt et les arbres bien avant tout rapport direct avec les artistes de Barbizon et l'école française (son contact avec la manière de Barbizon ayant eu lieu par l'intermédiaire de Grigorescu plutôt que par celui de Rousseau). L'auteur souligne en outre les différences essentielles qui distinguent le peintre roumain de Diaz. Ainsi, pour certains effets de touche qui, à première vue, peuvent paraître justifier une analogie Andreescu-Diaz, une étude sérieuse prouve qu'ils avaient, chez les deux peintres, des rôles fonctionnels entièrement différents: au fond leurs procédés diffèrent car Andreescu, profondément réaliste, *construit* rigoureusement ses formes, alors que Diaz recherche une satisfaction purement sensuelle, un artifice. Bien qu'ayant travaillé dans la forêt de Barbizon, Andreescu n'est pas, à proprement parler, un adepte de cette école. D'ailleurs à l'époque en question (1879—1882) la plupart des peintres de Barbizon étaient morts et le peintre roumain n'a pas été effectivement en contact avec eux, son orientation étant toute moderne. Il mit à profit certains principes de la peinture en plein air de Corot et fut sensible à l'apport de l'impressionnisme pendant la première phase de son apparition. Il est possible aussi de faire certains rapprochements avec le Pissarro de la période 1864—1876, en ce sens que — alors qu'il travaillait encore en Roumanie— le talent d'Andreescu s'est développé jusqu'à un certain point dans la voie de recherches parallèles, partant de l'étude directe du plein-air, de la nature; le peintre roumain évite le clair-obscur, ses toiles sont lumineuses, il recourt à la synthèse des volumes et suggère l'espace au moyen du contraste des masses chromatiques et non pas par l'habi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tuelle perspective linéaire, à l'apport de laquelle néanmoins il ne renonce pas. (Sous ce rapport d'autres tableaux, d'un format beaucoup plus réduit, sont d'ailleurs plus caractéristiques encore que la « Forêt de hêtres »). Si, en France, Andreescu ne demeure pas indifférent à certaines suggestions des impressionnistes, il n'en manifeste pas moins quelque réserve à l'égard du nouveau courant et se montre réfractaire au principe des tons purs, à la dissolution des formes dans l'atmosphère et au coloris violent.

Après une analyse du sentiment et de la vision picturale d'Andreescu dans la «Forêt de hêtres », et après une succincte comparaison entre cette œuvre et ses autres tableaux datant de la même année, l'auteur de l'étude fait ressortir la valeur de cette toile pour la peinture roumaine, ses hautes qualités réalistes ainsi que l'importance de sa réexposition après une éclipse de soixante-dix années. Le tableau pourra être admiré prochainement dans une exposition rétrospective dédiée à l'artiste par le Musée d'Art de la R. P. Roumaine. L'étude conclut par cette citation de Nicolae Grigorescu, le plus représentatif des peintres roumains: « Andreescu est le plus grand artiste qu'ait eu notre pays, y compris moi. S'il avait vécu, il serait devenu, sans conteste, notre grand artiste national. »

ERRATA

Page	Ligne	Au lieu de:	Lire:	Faute due
170	11 en remontant	Bien qu'ayant travaillé dans la forêt de Barbizon, Andreescu n'est pas, à proprement parler, un adepte de cette école. D'ailleurs à l'époque en question (1879—1882) la plupart des peintres de Barbizon étaient morts et le peintre roumain n'a pas été effectivement en contact avec eux, son orientation étant tout moderne.	Bien qu'ayant travaillé dans la forêt de Fontainebleau, Andreescu n'est pas tout à fait un disciple de l'école barbizonienne; il la dépasse, son orientation étant plus moderne (d'ailleurs à l'époque en question, 1879—1882, la plupart des peintres de Barbizon étaient morts et le peintre roumain n'a pas été effectivement en contact avec eux).	aux Editions et à l'auteur

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTTARA, ACTOR ROMANTIC — NOTTARA, ACTOR REALIST*

de SIMION ALTERESCU

A prezenta în cadrul unei scurte comunicări figura lui Nottara este indiscutabil o sarcină deosebit de grea. Nu numai pentru că viaţa şi activitatea artistică — atît de vastă şi bogată — a marelui actor este organic legată de o lungă şi importantă perioadă din istoria teatrului romînesc dar, fiindcă — şi acesta este lucrul cel mai important — Nottara, alături de alţi cîţiva actori fruntaşi din epoca sa, înseamnă promovarea şi afirmarea în teatrul nostru a artei interpretative realiste, în luptă împotriva degenerării stilului romantic datorit lui Mihail Pascaly.

Rezolvarea problemei, atît de controversate de către contemporanii săi şi de către istoricii de azi, a stilului de teatru al lui Nottara, desigur că presupune o cercetare sistematizată, adîncită şi multilaterală a condiţiilor şi etapelor de închegare ale teatrului romînesc şi ale artei interpretative, şi mai ales luminarea acelor aspecte în măsură să contureze personalitatea artistică a lui Nottara şi care răspund la întrebarea: a fost Nottara un actor de stil romantic sau a fost un actor realist?

Căutînd să dăm — în scurtul răgaz ce ne stă la dispoziţie — un răspuns care să fie expresia opiniei personale în această privinţă nu vom avea timpul nici să prezentăm viaţa şi activitatea celui care s-a numit «decanul scenei romîne» — şi de la a cărui naştere sărbătorim 100 de ani, nici să înşirăm — oricît de meritate ar fi — adjectivele care însoţesc de obicei o astfel de aniversare.

Încercările de prezentare biografică a acestui actor, care domină scena teatrului romînesc mai bine de o jumătate de secol — de după Războiul de Independenţă şi pînă între cele două războaie mondiale (1877—1934) — au reprodus, în majoritatea cazurilor, memorialistica actorului şi anecdotica bogată, ţesută în jurul personalităţii sale, originală în mijlocul lumii de teatru prin prestigiozitatea neobişnuită. Din aceste încercări se profila însă aburit şi inconsistent profilul acestui actor care istoriceşte este legat de lupta împotriva degenerării stilului romantic al lui Pascaly, de lupta împotriva naturalismului şi de tendinţele de afirmare a artei interpretative realiste. Nu au lipsit din încercările de portretizare a lui Nottara superlativele, hiperbolele, expresia

* Comunicare în cadrul subsecţiei de Artă a Academiei R.P.R. cu ocazia sărbătoririi a 100 de ani de la naşterea lui C. I. Nottara, ţinută la 22 iunie 1959.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sinceră a admirației și entuziasmului contemporanilor săi, dar a lipsit, în general, analiza curentelor care apăruseră în arta teatrală romînească de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, analiza pe concret de la rol la rol, de la spectacol la spectacol, a luptei pe care actorul și directorul de scenă Nottara a dus-o împotriva denigratorilor tradiției lui Millo și Pascaly, dar și împotriva lui însuși, pentru promovarea valorilor realiste în jocul actoricesc.

Biografii săi din trecut se grăbeau să ne informeze, scontînd efectul anecdotic, că Nottara l-a imitat pe Mounet Sully, care juca marile roluri ale repertoriului clasic cu barbă, jucînd și el la București rolul lui Horațiu din *Fîntîna Blanduziei* cu barbă, dar rămîneau la această nesemnificativă și adolescentină manifestare a actorului și nu analizau influența trecătoare a actorului francez asupra tînărului care la 24 de ani studia la Paris cu același Edmond Got care-i inițiase în arta scenică și pe Matei Millo realistul și pe Mihail Pascaly romanticul.

Afirmațiile exclusiviste despre stilul teatral al lui C. Nottara, lipsite în general de concreteţe, nu ţineau seama de formația sa contradictorie, de evoluția complexă a personalității sale, am spune de dialectica formației sale artistice.

Începîndu-și pregătirea artistică sub îndrumarea partizanului teatrului de declamaţie care a fost Ștefan Vellescu, conducătorul primului conservator romînesc înfiinţat încă la 1864, sub Cuza-Vodă, debutînd în cadrul Societății Dramatice, înființate la 1877, alături de febrilul romantic care era conducătorul trupei, Mihail Pascaly, Nottara va fi de foarte tînăr interpretul repertoriului romantic. Alături de Pascaly și mai tîrziu alături de Grigore Manolescu, încă de la 20 de ani, Nottara va fi interpretul lui Don Salluste (*Ruy Blas*), Franz Moor (*Hoții*) sau Scarpia (*Tosca*), a acelor roluri care « au menirea, cum spunea Pascaly, a forma prin frumos, prin nobil, prin sublimitatea artei, a deștepta inteligența prin idei sublime, a încălzi inima prin simțăminte mari și adevărate ».

Nottara a fost puternic influenţat de actorii francezi din cel de-al nouălea deceniu al Parisului teatral din secolul trecut: Mounet Sully, Coquelin, Delaunay, de Féraudy, Le Bargy, dar va studia cu Edmond Got, decanul Comediei franceze, a cărui artă dramatică fusese caracterizată ca fiind, prin sobrietate și savuros, balzaciană. Personajele pe care le incarna Got luau, prin compoziţiile sale minuţioase, caracterul unor eroi ai comediei umane.

Întors de la Paris în stagiunea 1883—1884, Nottara a jucat pentru prima oară rolul lui Horaţiu. Tînărul actor a putut să imite capriciul lui Mounet Sully, de a-l juca cu barbă, dar ceea ce adusese Nottara din emfaza marelui actor parizian de declamaţie se rezuma la acest capriciu pilar, căci stilul său de interpretare era puternic influenţat de clasicitatea talentului lui Edmond Got.

Nottara, crescut sub faldurile largi ale pelerinei romantice a lui Pascaly, îl va aprecia pe Millo pentru că « a avut totdeauna în vedere interpretarea naturii în executarea rolurilor » și va socoti că măiestria acestui mare actor realist a rămas unică și personală în teatrul nostru. Nu se poate trage însă de aci concluzia că Nottara a optat pentru teatrul realist.

Nottara s-a realizat ca actor matur în drama romantică a lui Delavrancea. Acad. G. Călinescu spunea în legătură cu aceasta că « nu Nottara interpreta teatrul lui Delavrancea, ci Delavrancea scrisese teatrul lui ca să-l cînte pe acest divin instrument ». Și dacă ar fi să dăm crezare epigramei dialogate a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Cincinat Pavelescu, am putea înclina spre nereușita întrepretării singurei drame a lui Delavrancea care se apropie de realism:

— Piesa mea « Hagi Tudose »
Măi Costache mi-ai ucis-o
Ai jucat-o mizerabil
— Am jucat-o cum ai scris-o !

După G. Călinescu, Nottara « s-a specializat firesc în regi mitici ca Oedip, în domni cvasi fabuloși ca Ștefan cel Mare, în boieri înțelepți ca Luca Arbore. El nu putea vorbi de loc ca oamenii de rînd, graiul lui era, deși real prin el, convențional și inedit pentru noi. . . . În gîtlej Nottara poseda o orgă cu un registru extraordinar care în viața diurnă sau pe scenă, răsuna ca un vifor ordonat de la țiuitul de sus pînă la hohotul sepulcral. El nici n-avea nevoie să interpreteze ceva, căci acest glas cataractal exprima direct toate tumulturile inefabile ale sufletului grav »[1].

Și totuși Nottara a fost în teatrul romînesc primul interpret al dramei moderne « uzînd de tonul minor, cultivînd nuanțele și subtilitățile, animînd și colorînd variat cuvintele și obținînd bogate efecte analitice ».

Așa a fost Nottara în Sir Patrick din *Medicul în dilemă*, de G. B. Shaw, în teatrul lui Ibsen sau în *Azilul de noapte* de Gorki, așa l-a întîlnit pentru prima oară în turneu la Brăila, Mihail Sebastian ca: « un actor care vorbea calm, se mișca liniștit, deschidea cu nu știu ce obosită grație brațele, în timp ce în jurul lui o seamă de voci teribile (voci de turneu) tunau și fulgerau ».

Părerile contradictorii asupra lui Nottara le întîlnim deci la cei mai credibili critici ai artei acestuia. G. Călinescu susținea că « Nottara nu reprezenta un meșteșug ci un fenomen. Glasul lui Nottara nici nu era al unui om normal, el n-avea intimitate și nu sugera idei. Era vocea ireală a unui rege prototipistic, clasic, țipînd dureri profunde și universale. Sufletul adînc al lui Nottara era biblic și psalmodic și-l prindea jalea arhaică », în timp ce Mihail Sebastian susține că « Nottara avea o noblețe, care îl ridica nesimțit într-o regiune de artă foarte umană, dar și foarte strictă. Cu atît mai strictă cu cît era mai simplă. Se zice că a fost un romantic. Nu știu. Dar în tot ce l-am văzut mi s-a părut de o sobrietate de-a dreptul clasică. Mijloace simple, atitudini calme, gesturi de o infinită discreție. Pînă și acea voce cu știutele ei inflexiuni retorice, avea momente de densitate, de stăpînire, de reținere »[2].

Nu ne luăm sarcina să arbitrăm între aceste păreri contradictorii, dar datele evoluției artistice ale lui Nottara, complexitatea sa actoricească ca și personalitatea celor doi comentatori ne îndreptățesc să afirmăm — fără încercarea de a face compromisuri — că ambele păreri sînt justificate. Nottara era un polivalent, un actor care a potențat cu mijloacele proprii eroii dramei romantice și totodată a fost analistul reținut al personajelor dramei moderne.

În fond G. Călinescu și Mihail Sebastian fac fiecare în parte o caracterizare adevărată, dar incompletă, a marelui actor, fiecare privind acea latură a artistului care corespundea temperamentului, sensibilității, structurii psihice proprii.

Nottara nu avea un singur gen și el însuși spunea că în teatru există « genul simplu, genul familiar, genul grav, glumeț, narativ, descriptiv,

---

[1] G. Călinescu, în *Lumea*, 1945, 4, XI.

[2] M. Sebastian, în *Rampa*, 1935, X, 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

melancolic, demonstrativ, interpretativ și pasionat și tragic și comic », că actorul trebuie « să posede o doză mare de cunoștințe ca să înceteze de a fi el însuși, și de a putea să reproducă cu propriul său instrument, amorul, ura, ambiția și toate nuanțele, toate gradațiunile prin care patimile deosebite ajung la cea mai mare dezvoltare în expresie de teatru ».

Nu-l putem însă reduce pe Nottara la marea virtuozitate a glasului său cînd el era acela care-și apostrofa elevii: « prea multă voce și prea puțină convingere, încearcă să faci invers ».

Istoricește personalitatea artistică a lui Nottara reprezintă în fond o sinteză între curentul romantic și cel realist, în teatrul nostru. Sau mai bine zis elementul de tranziție de la un curent la altul, căci în arta lui Nottara intervine o transformare de concepție și stil care ține de însăși evoluția istorică a teatrului romînesc.

Moartea lui Grigore Manolescu, a lui St. Iulian, a Anei Dănescu, a lui M. Mateescu, retragerea Aristizzei Romanescu, provocaseră un gol însemnat în trupa și repertoriul Teatrului Național la sfîrșitul secolului trecut. Dar școlile lui Millo și Pascaly pregătiseră numeroși elevi care să-i înlocuiască pe cei dispăruți sau îmbătrîniți. Caracterele comediei caragieliene și molierești le va întruchipa de aci înainte cu tot atîta măiestrie ca și Iulian, Ion Brezeanu, iar ciclul marilor roluri de dramă, început de Gr. Manolescu, îl va continua C. Nottara.

C. Nottara, fost elev al lui Mihail Pascaly, este una dintre marile figuri de actori care au contribuit la făurirea școlii clasice romînești în perioada în care teatrul începea să aibă un răsunet din ce în ce mai puternic în masele poporului prin caracterul său realist, prin originalitatea și popularitatea pe care o cîștigă arta scenică.

Apariția lui Nottara în teatrul romînesc este legată de lupta pentru ieșirea din vechile făgașuri ale rutinei împotriva puhoiului de traduceri, localizări și plagiate după melodramele franceze care lăsaseră urme adînci în arta multor actori.

Tiradele sforăitoare, exagerațiile, nefirescul dezvoltării personajelor, caracterele patologice, întîmplările străine de viața poporului nostru, « tendințele ori învățăturile nepotrivite cu caracterul romînesc — cum spunea D. C. Ollănescu — au schimonosit limba, au falsificat firea, au destrăbălat mișcările actorilor și au creat o atmosferă viciată de patos, de spirit ușurel, de scepticism și de minciuni convenționale în care de lungă vreme trăiește teatrul și pe care numai încurajînd și sprijinind literatura noastră dramatică o vom împrăștia și purifica ».

Ollănescu se referea mai ales la foștii elevi ai lui Mihail Pascaly, al cărui stil de interpretare, romantic, degenerase în declamator și emfatic. Aceasta se întîmpla din cauza repertoriului de melodrame franceze care aduceau pe scenă eroi nereali, lipsiți de viață dar plini de patimi umflate. Exagerările « literare » ale acestei dramaturgii duceau actorii spre acel fel de a vorbi « ca la teatru » (cum îl numea I. L. Caragiale) adică « cu glas umflat, cu vorba tărăgănată și cu gesturi după tipicul cîntăreților italieni » care exercitaseră o influență dăunătoare asupra actorilor romîni, împrumutîndu-le gesticulația exagerată și acel ton cantabil, melopeic, păstrat de unii dintre actori pînă la sfîrșitul secolului trecut.

Și dintre elevii lui Pascaly s-au găsit actori care au degradat stilul romantic de interpretare al maestrului. Nottara, fost elev al acestuia, se numără însă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

printre acei actori fruntași care au luptat împotriva degenerării stilului romantic al lui Mihail Pascaly, în emfatic, grandilocvent și declamatoriu, împotriva eșuării artei scenice în naturalismul vulgar și pentru afirmarea pînă la urmă a teatrului realist care continuă și dezvoltă tradiția școlii lui M. Millo și spiritul concepțiilor teatrale ale lui I. L. Caragiale.

Combătînd tendințele actorilor formați la școala romantică de a compromite acest stil prin exagerare, C. I. Nottara va merge pe linia trecerii de la romantism la realism pentru că el își dă seama că « azi la teatru se cere o mai profundă analiză a caracterelor, mai multă logică în desfășurarea acțiunii și o mai exactă depingere (reprezentare — *N. A.*) a moravurilor »[1].

Nottara își va revizui stilul de joc și mijloacele de interpretare, datorită în primul rînd contactului său cu dramaturgia originală, cu rolurile comediilor lui Caragiale, ale dramei istorice a lui V. Alecsandri, Hasdeu și Delavrancea, cu marile roluri ale dramaturgiei clasice universale Hamlet, Macbeth, Lear, Shylock, Othello, Don Salluste (*Ruy Blas*), Wurm (*Intrigă și iubire*), Franz Moor (*Hoții*), Tartuffe și totodată datorită contactului pe care l-a avut cu dramaturgia realistă a lui M. Gorki, H. Ibsen sau G. B. Shaw.

La formarea realistă a lui C. Nottara a contribuit într-o mare măsură și activitatea sa ca director de scenă. În această calitate, Nottara a montat întreaga dramaturgie a lui I. L. Caragiale, continuînd în Teatrul Național tradiția realistă a punerii în scenă a comediilor pe care însuși marele dramaturg le regizase la primele reprezentații.

Un alt factor care a determinat orientarea realistă a actorului a fost contactul acestuia cu arta marilor actori realiști europeni. La sfîrșitul secolului trecut și în anii următori, joacă la București, Sarah Bernard, Eleonora Duse (1895), Ernesto Rossi (1895), Ermete Novelli (1902—1903). Spre deosebire de trupele străine de teatru alcătuite din mediocrități, care au avut o influență nefastă asupra actorilor noștri, contactul acestora cu marii actori realiști străini a avut un aspect pozitiv în dezvoltarea artei lor. Nottara a avut de cîștigat din arta scenică a Eleonorei Duse, a lui Ernesto Rossi sau a lui Ermete Novelli, al căror realism îl aprecia atît de entuziast însuși Stanislavski.

Dintre actorii străini, Novelli este cel care a avut o înrîurire mai mare asupra actorilor romîni. Arta lui Novelli, impresionantă prin simplitatea sa și totuși bogată în mijloace de expresie, a determinat într-o bună măsură trecerea lui Nottara de la stilul romantic la teatrul realist. Nottara mărturisește că din jocul lui Novelli a învățat că nu trebuie să aducă pe scenă nimic din ceea ce nu poate exista în viață. Pentru că « tot ce face (actorul) e așa cum se vede lucrul și în viața noastră a oamenilor și e inspirat din observația vieții reale », pentru că « a observa, cum spune Novelli, înseamnă a cunoaște viața în esența ei și în particularitățile ei și a le retrăi pe scîndurile scenei ».

Schimbînd repertoriul, optînd pentru dramaturgia clasică și modernă realistă și însușindu-și principiile creației scenice realiste, Nottara a reușit, să rupă cu rămășițele vechiului stil de teatru, care-l țineau departe de realism, să-și apropie și să-și însușească spiritul școlii realiste întemeiată de Matei Millo.

Jucînd în regia lui Grigore Manolescu, alături de Aristizza Romanescu și însușindu-și experiența actoricească a lui Gr. Manolescu, Nottara creează marile roluri ale dramaturgiei clasice originale și universale.

---

[1] I. C. Bacalbașa, în *Adevărul*, 1896, aug. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cronicarul *Adevărului*, E. D. Fagure, care urmărise îndelung și cu minuţiozitate evoluţia artistică a actorului, saluta cu bucurie faptul de a vedea un alt Nottara pe scenă, consacrîndu-l prin afirmaţia că, «lui Nottara în dramă și lui Iulian în comedie nu-i poţi găsi un altul pe scena noastră, care să-i poate ajunge la înălţime ».

Actorul Nottara depășește acea « epocă de tranziţie » cînd sforţarea artistică nu dădea nici un fel de rod, luptînd după propria-i mărturisire pentru realizarea unei « culmi de simplitate și umanitate », o dată cu directorul de scenă Nottara, care nu mai tolera într-un spectacol ca un actor să folosească mijloace de interpretare antirealiste.

Rupîndu-se de teatrul romantic desuet, de influenţa « scălămbăiturilor macaronice », cum le numea I. L. Caragiale, Nottara critică cu intransigenţă cabotinismul actorilor rutinari, vedetismul actorilor care vor să atragă atenţia publicului asupră-le prin exagerări nerealiste, devenind educatorul noilor generaţii de actori în spiritul teatrului realist, împotriva declamatorismului și retorismului.

Ca profesor de Conservator, Nottara a făcut — timp de 40 de ani — educaţia realistă a celor mai mulţi actori tineri de la începutul veacului, mulţi dintre ei fruntași ai teatrului contemporan: G. Carussy, Ion Livescu, Ar. Demetriad, N. Soreanu, V. Toneanu, I. Brezeanu, T. Bulandra, V. Maximilian, Ion Manolescu, G. Storin, G. Ciprian, Sonia Cluceru, Maria Filotti, Agepsina Macri ș. a.

Ca actor, ca director de scenă și ca pedagog, C. I. Nottara a contribuit la dezvoltarea teatrului realist, la formarea unei generaţii noi de actori în teatrul romînesc.

Actorul, pentru care « contactul cu teatrul a fost o împerechere pe vecie » a stimulat și a influenţat, prin personalitatea sa artistică, viaţa noastră teatrală mai bine de o jumătate de secol.

НОТТАРА — АКТЕР РОМАНТИК, НОТТАРА — АКТЕР РЕАЛИСТ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исходя из более ранних показаний о стиле игры К. Ноттара, часто противоречивых, настоящая статья преследует цель выявить личное мнение автора в дискуссии о реалистическом или романтическом характере стиля этого крупного актера.

Анализируется историческая эволюция его актерского творчества, а также различные этапы и разнообразные влияния, придавшие ему сложный характер.

Статья подчеркивает произвольный характер некоторых очерков о К. Ноттаре, основывающихся лишь на одной черте его актерского искусства и доказывающих, что К. Ноттара был актером, располагавшим очень разнообразными художественными средствами, будучи идеальным интерпретатором ролей, требующих особого исполнения.

К. Ноттара вначале, отдавая дань устарелому романтическому стилю, на протяжении всей своей карьеры, благодаря накопляемому опыту, репертуару и т.д., становится большим актером-реалистом « деканом первой нашей сцены », тем, кто рядом с Григорием Манолеску, Аристицей Романеску и после их смерти, создал первые роли румынской и мировой классической драматургии.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTTARA, ACTEUR ROMANTIQUE — NOTTARA, ACTEUR RÉALISTE

RÉSUMÉ

Partant des jugements antérieurs, souvent contradictoires, portés sur le style scénique de C. Nottara, l'auteur entend apporter son opinion personnelle au débat touchant le jeu du grand acteur, réaliste selon les uns, romantique selon d'autres.

A cet effet, il commence par analyser l'évolution historique de la création de Nottara, les différentes étapes de cette création et les multiples influences qui eurent pour effet la complexité de son art.

L'auteur insiste ensuite sur le caractère arbitraire de quelques-unes des études consacrées à C. Nottara, axées sur un seul aspect de son art scénique, et prouve que le grand acteur disposait de moyens artistiques extrêmement variés et qu'il était l'interprète idéal de rôles fort divers.

Tributaire, au début, d'un style romantique désuet, C. Nottara, aidé par l'expérience accumulée au cours de sa carrière et par le répertoire, devint le grand acteur réaliste, « le doyen de la première scène roumaine », qui, aux côtés de Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu ainsi qu'après la mort de ceux-ci, créa les grands rôles du théâtre classique roumain et universel.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MATEI MILLO — ANII DE FORMAȚIE

de MIHAI FLOREA

Matei Millo reprezintă unul din acele cazuri despre care vorbesc clasicii marxismului, arătînd că atunci cînd ne aflăm în fața unor talente cu adevărat mari, este imposibil ca acestea, în ciuda apartenenței de clasă, să nu slujească într-o bună măsură, prin opera lor artistică, ideile de libertate, lupta claselor asuprite împotriva exploatării și, în ultimă instanță, progresul social. Descendent al unei vechi familii boierești, Matei Millo are meritul de a fi înțeles în general mersul societății, de a-și fi dat seama că familia sa, clasa din care făcea parte, reprezentau o frînă în dezvoltarea culturii democratice în țările romîne în secolul al XIX-lea, ca atare și-a părăsit și ranguri și familie, s-a rupt de tagma retrogradă a boierimii și a profesat o artă militantă, bazată pe o concepție înaintată asupra teatrului și a rolului său în societate. Obîrșia sa nu l-a împiedicat pe Millo să devină cel mai popular actor din secolul trecut, părintele școlii realiste de interpretare scenică, cea mai importantă figură din istoria teatrului romînesc.

Talentul, dublat de o cultură dintre cele mai serioase, și chemarea spre o artă combativă l-au expus nu de puține ori oprobriului familiei și disprețului unor contemporani obtuzi și răuvoitori. Urmînd cariera teatrală, Millo a avut de înfruntat opreliștile autorităților și mentalitatea învechită, reacționară, a moșierimii, cu un curaj pe care martorii de bună credință nu l-au putut trece cu vederea. Omul de cultură Iosif Vulcan, incluzîndu-l pe Millo în cartea sa *Panteonul romîn* (portretele și biografiile celebrităților romîne) alături de Alecsandri, Hasdeu, Bolintineanu, Eliade, Kogălniceanu, Bariț, Avram Iancu etc., și aceasta la 1869 cînd Millo nu-și dăduse încă întreaga sa măsură, atrage atenția cititorului: « Trebuie să admirăm pacienţa, curajul (...) cu care s-a luptat (Millo — *N. A.*) în timpii cei mai critici zbiciuind cu foc despotismul și predicînd împreună cu alții libertatea »[1].

Acesta este Matei Millo, dușman al despotismului și al străinomaniei, interpretul de neuitat al Chiriței și al Babei Hîrca, autorul *Prăpăstiilor Bucureștilor* și al *Apelor de la Văcărești*, primul nostru mare actor profesionist

[1] Iosif Vulcan, *Panteonul romîn*, Budapesta, 1869, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de cultură europeană, a cărui educaţie solidă l-a ajutat să ridice arta actorului la prestigiul naţional care-i lipsea. Urmărirea perioadei sale de formaţie, atît în ţară cît şi peste hotare, ne va ajuta să cunoaştem mai întreg, mai complet această remarcabilă personalitate.

★

Cu amintirea « vergelelor la falangă » proaspătă încă, spătarul Vasile Milo, tatăl actorului, fereşte copilul de dascălii bătăuşi, refuzînd cu orice preţ să-l înveţe greceşte. Părintele actorului e om aprig la mînie şi nu ar răbda să-şi vadă feciorul bătut la tălpi. Matei Millo îşi aminteşte că tatăl său jurase că « la cea întîi încercare de falangă asupra talpelor mele, îl va omorî în bătăi pe ticălosul de grec » [1]. Din pricina aceasta băiatul rămîne neştiutor al limbii greceşti. Paguba este însă numai pe jumătate, căci părinţii vorbind « între ei în familie greceşte », urechea actorului se deprinde « cu armonia limbii greceşti ». Cu timpul el dobîndeşte şi o bună pronunţie, aşa încît mai tîrziu, apărînd în « role de greci prin piesele d-lui Alecsandri, grecii din Galaţi şi Brăila mă credeau grec de origine şi foarte pricopsit în limba lor » [2].

Dacă pentru limba greacă Matei Millo face muncă de autodidact, în schimb pentru alte limbi, tatăl îi plăteşte doi dascăli. Noţiunile elementare de germană le primeşte de la « un bătrîn neamţ, moş Tobias », iar franceza o învăţă cu « un domn Ştefănescu din Bucovina ». Ca majoritatea tinerilor romîni, Matei Millo deprinde mai uşor limba franceză, aceasta datorită poate şi faptului că profesorul, pe lîngă că era « un june foarte simpatic », avea şi tact pedagogic, dovedindu-se « foarte bun şi îngăduitor » cu elevul. De la el, spune actorul, « am profitat mult ».

Pentru germană copilul nu vădeşte aplecare şi nici interes. « Cu nemţeasca lui moş Tobias n-am putut să ţes în cap ». De vină însă nu este dascălul. Matei Millo recunoaşte că nici mai tîrziu, reluînd lecţiile cu alţi profesori, n-a izbutit să-şi apropie această limbă, aşa încît la 77 de ani, cînd începe să-şi scrie *Memoarele*, mărturiseşte: « cu nemţeasca am rămas tot pe jos pînă în ziua de astăzi » [3]. Faptul acesta are urmări mai tîrziu, în cariera actoricească. Millo, în largul lui repertoriu, face foarte puţin loc producţiilor germane, în schimb nu renunţă toată viaţa la vodevilurile şi farsele franţuzeşti.

Copil fiind încă, Matei putea să asiste în casa părintească, de sărbătorile de iarnă, la jocurile tradiţionale cu irozi sau cu păpuşi. Este vremea cînd boierul Costache Conachi compune comedioarele sale pe care « nefiind theatru » le dă să fie jucate « la păpuşării ». La « leat 1806 dechemvrie 1 » scrie piesa *Giudecata fimeilor* [4], iar mai tîrziu *Amoriul* [5] şi *Cavaler Cucoş* [6].

O parte din tinereţe Matei Millo şi-o petrece la Spătăreşti, unde mai trăieşte încă bunica sa Sultana, văduva poetului Matei Millo. Poate că ea, care mai păstrează caietul de poezii al răposatului ei soţ, deschide şi citeşte

---

[1] Matei Millo, *Memoarele mele*, *Teatrul*, Buc., 1915, martie 1, p. 3.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] B.A.R.P.R., ms. 2189, f. 63—68.

[5] Ibidem, ms. 3592, f. 149—157.

[6] Ibidem, ms. 2189, f. 57—59.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tînărului, care poartă numele poetului, versuri găsite nu la întîmplare, ci tocmai potrivite pentru vîrsta iubirii:

« *Soarele meu au întunecat,*
A mè lumină s-au depărtat,
Am rămas fără videri,
In dureri și munci greli,
Fără a mai nădăjdui
Că lumina mè voi zări.
Toate pentru mine s-au sfîrșit,
Insumi ca o pervanè [1] *m-am jărtvit.*
Ah! prea dorită moarte,
Vin cu grabă, te rog foarti » [2].

Ridicat, prin învățătura dobîndită în casa părintească, la o treaptă de cultură care să-i permită pătrunderea într-o școală mai aleasă, tînărul Matei Millo primește blagoslovenia bunicii, a maicii și a băbacăi, își îmbrățișează surorile și pe frățîne-său Alecu și ia drumul Iașilor. Aici învață în pensionul Quénim, fiind coleg cu Alecsandri, Kogălniceanu și alții. Cum știa foarte bine franțuzește, putea urmări cu adînci foloase spectacolele de la Théâtre des Variétés ale trupei Fouraux. De asemenea, putea citi în original vodeviluri la modă, sau piese ale clasicilor francezi, texte care circulau în vremea aceea și pe care le găsea desigur și în biblioteca dascălului Quénim.

Nu se poate ca Matei Millo să nu fi admirat și el pasul numit « nec plus ultra » al madamei Fouraux, dansatoare pe funie, să nu fi asistat la vodevilul *Derlindindin* și să nu se fi emoționat la cîte o melodramă, alături de ceilalți privitori care vărsau « lacrimi ce se pot număra între cele mai frumoase și mîntuitoare plăceri a inimilor simțitoare » [3].

Primele manifestări ca actor și autor de teatru datează din epoca studiilor la Iași. Încă de la 1816, Asachi deschisese drum teatrului în limba romînă, cu al său *Mirtil și Hloe*, făcînd totodată și începutul unor spectacole de societate ce căpătau adesea un pronunțat caracter culturalizator. Pentru asemenea spectacole, el improvizează *Serbarea păstorilor moldoveni* și *Dragoș*, piese ce se înscriu printre cele mai vechi drame istorice la noi. După modelul lui Asachi, Matei Millo compune și el o piesă ocazională *Sărbarea ostășească* (1834). Piesa e precedată de o *Alegorică epistolie hărăzitoare din partea autorului, I (nălțimii) Sale domnitorului*, alcătuită din 40 de versuri. Poezia este în același timp o închinare și un apel la bunăvoință și indulgență.

« *Cînd ochii mei, deodată, deși painjeniți foarte,*
Zăresc o lumină dulce, niște raze înfocate,
O lumină... oare, stăpîne, zice-voi a sa numire,
Ea era... era... dă-mi voie, a ta bun-oblăduire » [4].

Piesa propriu-zisă este mai mult un monolog. Peste trei sferturi din text sînt ocupate de rolul subofițerului Stan, interpretat de Millo. Celelalte personaje abia dacă au 2—3 replici. Construcția dramatică este simplistă, iar textul abundă în naivități. Caracterul didactic, de lecție de patriotism,

---

[1] Pervanea = fluture de noapte.

[2] I. Tanoviceanu, *Un poet moldovean din veacul XVIII, Matei Milo*, în *Analele Acad. Romîne*, seria a II-a, tom. XX, 1897—1898, Memoriile secțiunii literare.

[3] *Albina romînească*, Iași, 1833, febr. 2 și 19.

[4] B.A.R.P.R., ms. 2849, f. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este evident. În ciuda acestor lipsuri, vodevilul are totuși astăzi o anume savoare, pe care i-o dau vîrsta apreciabilă și ineditul. Subiectul este numai un pretext (subofițerului Stan i se arată, coborînd din nori, Ștefan cel Mare și hatmanul Arbore, care-i vestesc o epocă fericită pentru Moldova, din clipa în care la cîrma țării a venit Mihail Sturza) pentru ca Matei Millo să poată aduce pe scenă proaspăt înființata miliție națională și să ridice diplomatici ditirambi la adresa noului domn pămîntean.

« Căci avem un bun părinte,
Un tată ce ne iubește
Și a ne ferici voiește » [1].

De remarcat în această piesă, stîngace din punct de vedere literar, sînt indicațiile de ordinul punerii în scenă. Precizări ca: « Să aude tunînd. Luna, stelele nu se văd »; sau: « Ștefan cu hatmanul său Arbure să văd scoborîndu-se din nouri »; sau: « Furtuna încetează cu totul » etc., vădesc înclinarea scenică deosebită a autorului, încă înainte de împlinirea vîrstei de 20 de ani.

Spectacolul, a cărui îngrijire este foarte posibil să fi căzut în seama lui Matei Millo, a avut în distribuție elevi ai pensionului Quénim: Ioan Crupenski (Ștefan), Costachi Vîrnav (Arbore), Alexandru Mavrocordat (un polcovnic), Toderiță Brăescu (Miron), C. Vîrnav (un ofițer) și fiul directorului, Filadelf Kiune (alt ofițer). Piesa a plăcut, mai ales că fusese jucată în limba romînă și « aplaudisiri conglăsuitoare » au vădit mulțumirea privitorilor.

Încercarea lui Millo de a obține o bursă din partea lui Mihail Sturza rămîne fără rezultat. În acel an pleacă la studii în Franța Alecsandri, în anul următor pleacă Kogălniceanu, însoțit de beizadelele lui Sturza, dar Millo nu capătă învoire. Supărat, el scrie tatălui său: « Vodă, după cum îl văd, nu caută decît să sature pe cei sătui și să mîngîie pe cei ce rîd; apoi subt acest fel de ocîrmuitor nu-i nădejde de trăit »[2]. Totuși nu descurajează și îi iese în cale de cîte ori are ocazia.

În seara de 25 septembrie 1835, are loc la curtea lui Nicolae Canta de la Horodniceni o serbare în aer liber. Se reprezintă « într-un parc unde scena era splendid iluminată și decorată cu flori » [3], piesa *Piatra teiului* compusă de Millo, al cărui text, astăzi nu mai există. În piesă apar: Millo, care joacă « un bătrîn prisacariu », deci tot un rol de compoziție ca și în *Sărbarea ostășească*, Alexandru Asachi, care face pe plăiașul Codrat, și feciorul gazdei, tînărul Nicu Canta, în rolul lui Cimbru. Se mai știe că pentru serbarea aceasta, Elena Asachi a transcris aria « De cîte ori în cursul vieții », pe melodia franceză « Te souviens-tu, disait un capitaine ». Bucata, foarte la modă pe atunci, a fost cîntată de Matei Millo, « cu atîta expresie, încît a stors lacrimi de la un numeros public » [4].

În același an, Millo inițiază un fel de « teatru de societate » pentru distracția unor familii ieșene. El compune și joacă, fiind totodată autor și actor. În cadrul unei reprezentații de binefacere oferă comedia în versuri *Poetul romantic* și comedia în proză *Postelnicul Sandu Curcă*, prima o satiră la adresa «versificatorilor», cărora lira le sună spart, cea de-a doua un pamflet

---

[1] B.A.R.P.R., ms. 3104.

[2] A. Gorovei, *Artistul Matei Millo*, în *Analele Acad. Romîne*, seria a IV-a, tom. VI, Mem. Secț. Lit., p. 20—21.

[3] T. T. Burada, *Schiță biografică: Elena Asachi*, în *Convorbiri literare*, 21 (1887), nr. 7, p.639—640.

[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împotriva unchiului său, retrogradul boier Curcă. Scandalizat peste măsură de batjocura nepotului, Curcă ar fi ridicat bîta și ar fi lovit pe interpretul și autorul comediei [1].

În 1836 ia ființă Conservatorul filarmonic dramatic din Iași, ai cărui elevi dau, după puțină vreme de la începerea cursurilor, spectacole cu piesele *Lapeirus* și *Văduva vicleană*, traduse de Asachi după Kotzebue, *Petru Rareș Vodă* de Asachi și altele. Millo nu apare în aceste reprezentații (este drept că el nu făcea parte dintre elevii Conservatorului, totuși e curios că Asachi nu apela la serviciile lui), fiindcă își pregătea din nou plecarea în străinătate. Aflăm acest lucru dintr-o înștiințare purtînd data «Eși, 9 noemvri 1837», răspîndită de «tinerii nobili» ai Iașului în chip de anunț, afiș și invitație. Pentru «înlesnirea isprăvii învățăturii» în țări străine, «noblesa» este poftită să răspundă cu «îndemnătoare îmbrățoșare» la inițiativa tinerilor capitalei de a da vreo zece reprezentații în folosul lui Matei Millo; un fel de listă de subscripție, sub forma unor spectacole de binefacere, pentru «a nu jigni întru nimică cinstea» tînărului. Este îndoielnic dacă publicul a răspuns «la un așa noblu țăl» [2]. Probabil că nu, fiindcă Millo va pleca abia peste trei ani, ceea ce înseamnă că «noblesa» nu ostenise alergînd în ajutorul tînărului Millo.

Între timp moldovenii fac cunoștință cu talentul lui C. Caragiale, actorul filarmonist venit din Muntenia. Spectacolele acestuia, date la Botoșani în iarna lui 1838—1839 și la Iași în stagiunea următoare, trezesc un deosebit interes din partea publicului. Este de crezut că Millo nu putea să reziste tentației de a se duce să-l vadă pe actorul muntean, de la care avea unele lucruri de învățat. C. Caragiale, deși cu un an mai mic decît Millo, urmase cursurile școlii de teatru a Filarmonicii și avusese ca dascăli pe Eliade și Aristia, iar înainte de venirea în Moldova dobîndise chiar oarecare faimă pe scena bucureșteană. În fond, C. Caragiale era un actor format la data la care Millo abia apărea în spectacole ocazionale sau de societate. Prin Costache Caragiale, Millo lua cunoștință de arta scenică avîntată, plină de înflăcărare, expresie a școlii romantice de teatru, al cărui strălucit reprezentant la noi a fost Aristia. În C. Caragiale vede Millo întruchipată patima pentru teatru, dăruirea totală dusă pînă la sacrificiu, neasemuita dragoste pentru cuvîntul rostit pe scenă în limba patriei. Și tot la el vede pentru prima dată exagerările la care poate duce un joc patetic, grandilocvent, insuficient supus frînei rațiunii, învățînd de pe acum să se ferească de acest neajuns. Într-un fel, C. Caragiale este, vreme de două stagiuni, profesorul lui Millo.

Așadar, ceea ce va purta cu sine Millo în Franța, în vederea desăvîrșirii studiilor de specialitate, sînt învățăturile căpătate de la Asachi și C. Caragiale, în școlile și în teatrul Iașului, arta anonimilor interpreți ai dramei populare și a mînuitorilor de păpuși, cu care încă din fragedă vîrstă se întîlnise în crăciunurile copilăriei sau la bîlciul de Sf. Ilie de la Fălticeni, precum și propria sa experiență de diletant.

Anul 1840 îl prinde pe Millo încă în țară. Abia pe toamnă, la 16 octombrie, izbutește să obțină «chizășuirea dumnealui logofătului i cavaler Costachi Mavrocordat» pe baza căreia i se eliberează pașaportul, iar plecarea este fixată pentru ziua de marți, 19 noiembrie 1840. Cu o seară înainte ca Millo

---

[1] M. N. Belador, *Istoria teatrului romîn*, Craiova, p. 116.

[2] B.A.R.P.R., Secția manuscrise, Mapa 14, foi volante, doc. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să se pornească spre Suceava și de aici spre punctul de frontieră Mamorniţa, pe scena Teatrului Naţional din Iași are loc deschiderea stagiunii 1840—1841 cu « întîia reprezentaţie » a piesei *Farmazonul din Hîrlău* de Vasile Alecsandri.

Pornit din țară, Matei Millo calcă un drum pe care-l bătuseră și alţi tineri moldoveni și ajunge, după 43 de zile de călătorie, în orașul luminilor, unde nu e nici singur, nici străin. O mare parte din romînii aflaţi aici locuiseră sau locuiau încă în rue St. Jacques sau în rue St. Hyacinthe în pensiunea d-nei Ducolombier. În casa acestei doamne ia ființă în 1839 Societatea studenţilor romîni din Paris, în cadrul căreia se dezbat multe din problemele care frămîntau pe tinerii veniţi din Moldova și Ţara Romînească și care vor deveni foarte actuale la noi, ca și în alte ţări europene, opt-nouă ani mai tîrziu.

Ideile democratice găsesc ecou în conștiința studenţimii romîne și faptul îngrijorează pe contele de Nesselrode, care înștiinţează de acest lucru pe Mihail Sturza, prin intermediul consulului Rusiei în Moldova, Titov. I se anunţă « băbacăi » Mihalache că în vara lui 1839 sosiseră la Paris cîţiva moldoveni, printre care un Mavrocordat, un Ghenadio și un George Philites, partizani ai principiilor « celei mai curate democraţii », care intraseră în legătură cu cîţiva tineri munteni, animaţi și ei de ideile democratice ale vremii [1]. Nu se poate ca Millo să fi rămas străin de acest cerc și de spiritul ce domnea printre membrii lui și dovada evidentă va fi arătată mai tîrziu.

Deocamdată, abia sosit în capitala franceză, începe să ia contact cu viaţa culturală. Curios, cum e și normal să fie un om cu preocupări artistice, și atent la tot ce vede în jurul său, Millo calcă în lung și-n lat Parisul, luînd seama la tot ce i se perindă prin faţa ochilor. O plimbare pe Bd. du Crime, acela în ale cărui teatre, « de la ora 10 seara și pînă la miezul nopţii curge atîta sînge » [2], îl îmbie să intre într-una din multele săli de spectacole, fie la Ambigu, fie la Petit-Lazari, fie la Funambules, fie la Délassements Comiques. Iar strada, strada e plină de viaţă, de zgomot, de ștrengari care strigă și aclamă pe actorii preferaţi, interpreţi ai melodramelor preferate.

Mai atractivă încă trebuie să fie o promenadă pe porţiunea dintre Bd. Madeleine și Porte Saint-Martin, care-și cucerise un renume european prin diversitatea atracţiilor și veselia ce domneau acolo. Bulevardul se prezintă în această regiune ca un adevărat bîlci permanent, unde toţi rîd, se înghiontesc, se-ndeasă în faţa micilor teatre, unde mulţimea însetată de distracţii asaltează de dimineaţa pînă seara barăcile instalate sub cerul liber, în care fel de fel de paiaţe ţopăie și aruncă într-una la vorbe de duh. Printre aceștia, doi faimoși măscărici « en vogue » Bobèche și Galimafré [3] se întrec în grimase și scălîmbăieli, uneori atît de insinuante și aluzive, încît poliţia e nevoită să intervină pentru a împiedica degenerarea glumelor în satiră politică [4]. Mai departe poate fi văzut un spectacol deosebit de interesant: cîţiva membri ai grupării

---

[1] George D. Florescu, *Un romîn necunoscut la Paris acum un veac și reflecţiile sale asupra compatrioţilor săi*, în *Arhiva romînească*, Buc., 1941, tom. VI, p. 141—212.

[2] Georges Cain, *Coins de Paris*, Paris, p. 260.

[3] Bobèche, măscărici francez născut la Paris. Adevăratul său nume era Mardelard sau Mandelard. Juca împreună cu prietenul său Guérin zis Galimafré la teatrul Délassements Comiques. A rămas tipul măscăriciului de bîlci, foarte spiritual și inventiv, consacrat în roluri de prostănac, de nerod.

[4] Jules Bertaut, *Boulevard*, Paris, 1924, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

literare « Caveau », fondată în 1729, își etalează « puterea » de a face versuri în văzul lumii, asemeni celor care-și arată puterea de a rupe o monedă în dinți. Poeți și poetași ca Piron, Favart, Collé, Saint-Foix, Vadé, faimoși pe vremea aceea dar uitați cu desăvîrșire astăzi, toarnă la rime pe întrecute cucerind aplauzele celor adunați în jurul lor, care-i ascultă și-i privesc ca pe niște fenomene [1].

Ici lumea se înghesuie în fața unei minuscule scene, pe care Audinot își manevrează cu multă iscusință marionetele, colo, pe scena lui Nicolet, arlechinii se leagă într-una de trecători, dincolo, « les grands danseurs du roi » joacă niște farse nemaipomenite, în alt loc mademoiselle Rose stă cu capul în jos și picioarele în sus, cocoțată pe un sfeșnic, mai departe evoluează Madame Saqui, renumită dansatoare pe funie, care uimise prin arta sa publicul din timpul Imperiului și al Restaurației.

Din această adunătură bineînțeles că nu lipsesc uriașii, piticii, oamenii scheletici, femeile care atîrnă 300 de livre, jongleriile mademoaselei Malaga, înghițitorii de șerpi și furculițe, umbrele chinezești, copiii care beau untdelemn fierbinte, ventrilogii, cîinii socotitori, într-un cuvînt toată larma, zăpăceala și zgomotul asurzitor caracteristice bîlciului [2].

Printre aceste ieftine, aproape gratuite mijloace de distracție, se găsesc altele, nu mult mai scumpe, în orice caz mai pretențioase, cum ar fi cafeneaua Bosquet, unde se joacă vodeviluri în două personaje, sau teatrele Folies Dramatiques, La Gaîté, L'Ambigu etc. Specificul acestor temple ale Thaliei constă în aceea că sînt foarte populare, sînt frecventate de lumea cea mai modestă și în ele poți întîlni printre spectatori și bluza ștrengarului și rochia murdară a măturătoarei și șorțul stropit cu var al zidarului și pieptănătura neîngrijită a pescăresei. Atracția cea mai mare o prezintă sala afumată, negricioasă a teatrului Funambules. Aici joacă cei doi mari mimi francezi Débureau, tatăl și fiul. Cel mai vestit dintre ei este tatăl (1796—1846), creator al tipului Pierrot. Cu gesturile sale expresive, cu fața de o paloare cadaverică, Débureau joacă în *Oracolul*, *Visul de aur*, *Dracul în patru* și altele, atrăgînd deopotrivă publicul mărunt și sărac, ca și pe cel avut și sus pus [3]. Arta genialului mim Débureau trebuie să fi reținut îndelung atenția lui Millo, după cum tot așa de atent va fi urmărit junele moldovean și actori și actrițe de mîna a doua ca Tautin, Boicheresse, Dumont (excelent tată-nobil), Defresne (incomparabil în arta de a se face hidos prin machiaj), Frénoy (posesorul unei voci tunătoare), mademoiselle Bourgeois, mademoiselle Lévesque, Eugénie Sauvage (care-și părăsise meseria de florărească devenind actriță) etc., din al căror joc va fi împrumutat cîte ceva. De la marii actori ai timpului, Millo învață esența și subtilitățile artei, iar de la cei mici deprinde exagerarea, predispoziția spre farsă, spre grotesc. Este incontestabil că meșteșugul lui Millo își are rădăcinile și în arta groasă, umflată a acestor stele uitate, care « răcneau și gîfîiau în dramele lui Anicet Bourgeois și Victor Ducange » [4].

Curiozitatea și dorința de a afla cît mai multe îi poartă desigur pașii și prin fața barăcilor lui Audinot și Bobèche, și prin foaierul Operei, dar interesul cel mai mare i-l suscită, cum e și normal, teatrul. La *Porte St. Martin*, de exemplu, îl atrag Frédérik Lemaître și madame Dorval, la *Renaissance*

---

[1] Jules Bertaut, *Boulevard*, Paris, 1924, p. 16.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 21.
[4] *Ibidem*, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fost *Ventadour* caută amintirea primei reprezentații a piesei *Ruy Blas*, ce avusese loc la 8 noiembrie 1838, la *Théâtre des Nouveautés*, în care joacă fostul teatru *Vaudeville*, se duce pentru repertoriul compus în special din comedii, alături de care se reprezintă însă și *Dama cu camelii*.

E regretabil că nu sînt cunoscute numele acelor actori care vor fi îndrumat pe Matei Millo în însușirea tainelor teatrului. De aceea, cînd vrem să studiem perioada formării sale artistice în Franța, sîntem obligați să dăm indicații puțin precise, să ne referim la curentul care domina atunci viața teatrală, la personalitățile cele mai influente care ilustrează epoca respectivă, cu un cuvînt, la izvoare indirecte.

Epoca Restaurației, premergătoare venirii lui Millo în Franța, este din punct de vedere teatral o epocă de marasm și mai pronunțat decît cea a Imperiului. Dramaturgia cunoaște o stagnare, calitativ vorbind, pentru că din punct de vedere al numărului, între anii 1809—1830 se scriu 3 558 piese. Autorii cei mai fecunzi sînt Scribe (135), Théolin (94), Brazier (93), Dartois (92), Melesville (80), Dupin (56) etc. Alex. Dumas și Victor Hugo abia apucaseră să producă cîteva lucrări, așa că, statistic vorbind, la această dată ei încă nu contează [1]. Anul 1827 și drama *Cromwell* constituie actul de naștere al romantismului. Îi este dat teatrului să fie locul în care să se consacre oficial noul curent, în care să fie aduse pe primul plan ideile romantice. Școala literară romantică cunoaște o perioadă de înflorire de 16 ani, de la 1827 la 1843, sau de la *Cromwell* la *Burgraves*. În acest interval văd lumina scenei *Hernani*, *Henri III*, *Antony*, *Louis XI*, *Chatterton*, *Angelo*, *Ruy Blas*. V. Hugo, Alfred de Vigny cunosc acum adevărate triumfuri, dar Scribe nu este nici el uitat de public. În 1841 i se joacă una dintre cele mai reușite comedii ale sale, *Une chaîne*, iar în 1842 celebra piesă *Paharul cu apă*.

Pe această țesătură de drame romantice și comedii (în care începe să-și facă loc realismul) se situează sosirea lui Millo în capitala Franței. El se află aici în istorica zi de 7 aprilie 1843, cînd pe scena Comediei franceze căderea piesei *Burgravii* anunță sfîrșitul romantismului. V. Hugo, după ce dăduse atîtea drame lirice, încearcă în această operă o formulă nouă, aceea a dramei epice. Cu toată originalitatea și măreția epică a construcției, piesa nu întrunește aprecierile publicului și înregistrează un eșec total, ceea ce determină pe autorul ei să renunțe pentru mult timp la teatru.

Marii actori pe care Millo îi putea vedea în acest repertoriu sau în altfel de piese sînt Dorval și Bocage, Bouffé și Frédérik Lemaître, Rachel și Levassor etc. Pe scena Comediei franceze strălucesc actori de prima mînă ca Geffroy, Desmousseaux, Regnier, Mars, Firmin, Périer și alții. În timp ce Millo se găsește în Franța, își încep cariera cîteva viitoare celebrități ca Maubant, care obține în Conservator premiul II la tragedie, iar în 1842 este angajat la Comedia franceză, Got, premiul întîi la comedie în 1843 și debutant pe aceeași scenă în 1844. Aceștia sînt tineri de douăzeci — douăzeci și doi de ani, dar numele lor vor deveni foarte cunoscute, iar Got va fi profesorul lui Grigore Manolescu și al Aristizzei Romanescu, cîteva zeci de ani mai tîrziu.

Ce putea învăța Millo de la marii maeștri ai scenei franceze? De la Frédérik Lemaître arta jocului gîndit, măsurat, în care nu e loc pentru improvizații, în care gestul este subordonat rațiunii, în care « creierul poruncește

---

[1] Germain Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, Paris, 1893, p. 533.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

brațului »[1]. Tot de la el putea « prinde » conceptul despre actorul multilateral, capabil să-și modeleze talentul după exigențele rolului pe care-l interpretează și nu să-și adapteze rolurile după posibilitățile sale reduse. Actorul mare — și Millo dorea să ajungă astfel — « trebuie să știe să plîngă și să rîdă, să redea toate stările sufletului omenesc, toate emoțiile vieții »[2]. După cerințele repertoriului, el e dator să joace rolurile cele mai diferite, să fie « furios și bufon, înspăimîntător și amuzant »[3]. În ciuda acestei diversități de caractere, situații, pasiuni, cărora trebuie să le facă față, actorul e neapărat obligat să joace astfel încît să-l recunoști totuși după marca sa personală. Ascultîndu-l și văzîndu-l pe Frédérik, nu se putea să nu remarci stilul său propriu, indiferent că-l juca pe Robert Macaire sau pe Ruy Blas. Această învățătură de preț, despre stil în interpretare, tot de la Lemaître și-o însușește Matei Millo. La acest actor genial, el mai putea vedea, în fine, marea pricepere de a ridica, prin jocul său, calitatea partenerilor[4]. La intrarea sa în scenă totul capătă un ritm mai viu, mai însuflețit, « actorii cei mai amorțiți se încălzesc » și de unde pînă atunci asistam la tablouri palide, cenușii, acum scena capătă strălucire și culoare « ca în tabloul unui adevărat maestru »[5].

De la Bouffé, « actor abil, îngrijit, încercat », Millo reține taina redării trăsăturilor celor mai fine și priceperea de a-și îmbogăți personajul cu nuanțe noi, de la spectacol la spectacol, fără a altera bineînțeles fondul interpretării. În concepția și în practica scenică a lui Bouffé, « caracterul personajului rămîne în fiecare reprezentație absolut același, întîmplările principale, mișcarea corpului și a figurii, intonația vocii de asemenea nu se schimbă, numai privirea și surîsul se luminează în felurite chipuri, după sugestia momentană, dar totdeauna așa cum trebuie și natural »[6].

De la Levassor, Millo împrumută ideea jucării mai multor roluri în aceeași piesă. Actorul francez face acest lucru cu atîta artă « și dă fiecărei fizionomii o amprentă atît de diferită, de originală și în același timp de adevărată și naturală », [7] încît spectatorii nepreveniți, cu greu își pot da seama că e vorba de unul și același actor care apare în trei-patru roluri deodată[8].

De la Ravel, excelent interpret de vodeviluri, Millo deprinde știința compunerii rolurilor în asemenea producții dramatice cu « sinceritate, măsură, umor și antren », care de multe ori fac spectacolul superior textului, încît în cele din urmă nimeni nu mai știe dacă « piesa reușește, sau actorii sînt aceia care îi aduc succesul »[9].

În materie de regie, Franța cunoaște în perioada romantică o emancipare, o autonomizare a acestei profesii. Ideile înnoitoare ce pătrund în general în artă afectează nu numai repertoriul și jocul actorilor, ci și practica punerii în scenă. În mare, asistăm la o transformare radicală a punctului de vedere din care este privită regia. De la conceptul de « meserie aproape neînsemnată », se ajunge la noțiunea de « operă artistică » de sine stătătoare.

---

[1] Th. Gauthier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, 1859, vol. III, p. 163.

[2] *Ibidem*, p. 229.

[3] *Ibidem*.

[4] Acest principiu, după cum se va arăta mai tîrziu, Millo și-l apropie numai parțial. De fapt el va fi preocupat îndeosebi de jocul său, neglijîndu-și ansamblul, care adesea se va prezenta sub nivelul protagonistului.

[5] Th. Gauthier, *op. cit.*, p. 293.

[6] N. Gr., Parijschie pisma, in *Severnaia Pcela*, St. Petersburg, 1844, ian. 10, nr. 6, p. 23.

[7] Th. Gauthier, *op. cit.*, p. 115.

[8] Levassor joacă trei roluri în piesa *Brelan de troupiers*, de Dumanoir și Arago. Millo va ajunge la performanțe mai mari, interpretînd patru-cinci roluri într-o singură piesă.

[9] Th. Gauthier, *op. cit.*, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O mare personalitate este Ciceri, pictor decorator care realizează montări uluitoare, cu zgomote, zăngănituri de lanţuri, vacarm, focuri bengale etc. [1] Deci Millo cunoaște în Franţa moda facilă a pieselor « cu mare spectacol și foc bengal », pe care, din păcate, o va practica și el uneori pe scenele teatrelor din patrie. Dar aici el mai învaţă și un lucru preţios, acela că « fiecărei piese noi trebuie să i se dea fizionomia sa proprie, aerul său ambiant », prin crearea unor « decoruri mai conforme cu timpul și locul unde se petrece acţiunea ». Teatrul trebuie să tindă a crea publicului maximum de iluzie, aceasta prin contribuţia regizorului, prin jocul actorului, dar și prin « adevărul decorului » [2]. Exprimarea unei asemenea doleanţe duce la presupunerea că și în Franţa se săvîrșeau abateri în chestiunea fidelităţii decorului, abateri care la noi luau forme ridicole, ajungîndu-se la reprezentarea unei scene de pădure într-un decor de piaţă publică, sau a unei piese cu haiduci într-un interior veneţian. Millo nu va fi nici el scutit, în viitoarea sa practică, de asemenea neajunsuri, deși teoretic știa foarte bine cum trebuie alcătuit cadrul plastic al unei piese.

Grija pentru corectitudinea costumului o capătă tot în Franţa, unde exista o tradiţie de aproape un veac în ce privește confecţionarea vestmîntului actoricesc, după principiul concordanţei istorice.Marii actori Lekain și Mlle Clairon, surprinși de anacronismele caraghioase ce se puteau constata în îmbrăcăminte pe scenă, porniseră lupta pentru remedierea lor încă de prin 1755 [3].

Aici în Franţa se decide Millo pentru cariera de comedian; soarta acestei categorii de oameni, în urma legiferării lui Napoleon, se îmbunătăţise simţitor. Dacă Millo ar fi venit la Paris o jumătate de secol mai înainte, e puţin probabil că l-ar mai fi ispitit meseria. Înainte de Revoluţie, condiţiile de trai ale « comedianţilor » erau destul de vitrege, actorii fiind socotiţi un fel de « fiinţe inferioare în ordinea socială ». Se citează cazul unui preot care a fost pedepsit cu trei luni de seminar și două sute livre amendă pentru că a făcut slujbă la înmormîntarea dramaturgului Crébillon (1762) și a permis unor actori să intre în biserică [4].

Ceea ce nu învaţă Millo la Paris este priceperea « aranjării sălilor », în vederea obţinerii succesului. Pentru un autor dramatic — și Millo va avea și asemenea preocupări — consacrarea depindea în mare măsură de « efectul » pe care lucrarea îl producea la premieră. În Franţa, ca și la noi, verdictul îl dădea protipendada și « succesul » unei piese era stabilit în primul rînd în funcţie de acest verdict și în al doilea de valoarea ei reală. Alex. Dumas-fiul relatează păţania unui scriitor rus, care scrisese o foarte bună piesă ce urma să se joace la teatrul Gymnase. Pentru spectacolul de gală el împărţise bilete printre contese, prinţese, baronese și alte « ese », totuși piesa îi fusese primită glacial. Și Dumas încheie relatarea cu această remarcă foarte spirituală: « autorul știuse să facă o piesă, dar nu știuse *să facă o sală* și uneori, la premiere, este mai important *să ai o sală bine făcută*, decît o piesă bine făcută » [5].

În legătură cu perioada franceză a lui Millo mai rămîne de discutat o ultimă chestiune. A jucat sau nu teatru în timpul șederii în Franţa fiul

---

[1] Germain Bapst, *op. cit.*, p. 566.

[2] *Ibidem*, p. 555.

[3] *Le Théâtre et la musique*, Paris, 1877, p. 130—132.

[4] *Ibidem*, p. 117—118.

[5] *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, 1867, vol. II, p. 797.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Zamfiriţei şi al spătarului Vasile Milo de la Spătăreşti? A « practisit » el pe scenă ceea ce dobîndise de la eminenţii actori francezi mai sus pomeniţi? Surse de informaţii, şi de data aceasta indirecte, îndreptăţesc un răspuns afirmativ. Baligot de Beyne, secretar al lui Cuza şi bun prieten cu Alecsandri şi Millo, ne lasă o scrisoare din care aflăm că Alecsandri îl asigurase că Millo ar fi jucat în cîteva teatre franţuzeşti în timpul studiilor întreprinse acolo, printre altele pe scena teatrului Bobino [1]. Dacă ştirea corespunde adevărului, atunci e de înţeles de ce tocmai pe scena Bobino-ului îşi încercase Millo talentul. Teatrul acesta, înfiinţat în 1816 la Paris, funcţiona în rue Madame, mai întîi cu spectacole de bîlci însoţite de fanfară, al căror protagonist era un anume Saix, zis Bobino, iar mai tîrziu cu drame, vodeviluri şi reviste. Prin repertoriu el putea atrage deci pe Millo, ale cărui preferinţe se ştie că merg spre comedia uşoară, dar nu lipsită de efecte moralizatoare.

Se pare însă că el ar fi jucat nu numai în capitală ci şi în provincie. Acea călătorie de şapte luni, pe care urmează să o întreprindă cu şcolarii universităţii de inginerie şi cu profesorii pe la 1 aprilie 1843, « afară din Paris... prin provinţii... ca să ne învăţăm a lua planuri şi a face hărţi » [2], poate fi în realitate un turneu. Spunem lucrul acesta pentru că un contemporan al lui Millo şi fost elev în trupa sa, actorul C. Vernescu-Vîlcea (Matusalem), mărturiseşte că în timpul studiilor sale, Millo ar fi jucat teatru la Lyon cu o trupă franceză [3]. Matusalem publică fragmente dintr-o corespondenţă a lui Millo, din care rezultă că actorul întreţinea relaţii de mare amiciţie cu tinerii romîni paşoptişti aflaţi la acea vreme în Franţa. « Curaj copii, mergeţi înainte; cît timp va fi Millo printre voi nu veţi duce lipsă de sprijin» [4], îi îmbărbăta tînărul moldovean pe conaţionalii săi, în zilele de restrişte, referindu-se la averea de care dispunea şi din care cheltuia fără zgîrcenie. Iar atunci cînd tutorele îi refuza sau îi întîrzia trimiterea banilor, el intra în teatru, pentru ca din ceea ce cîştiga să poată ajuta pe aceia care voiau « să dea o nouă faţă stării de lucruri din ţărişoara noastră de pe atunci» [5]. Unui conaţional care-i atrăgea atenţia că alegîndu-şi profesia de actor îşi va compromite cariera, Millo îi răspunde: « ...zici că-mi sacrific viitorul?... Dar ce înseamnă sacrificarea unui om faţă de interesele unui popor întreg?» Este foarte patriotică şi patetică replica lui Millo, dar nu trebuie uitat că sîntem încă sub influenţa romantismului, iar autorul scrisorii este actor. « Îmi dau perfect socoteală de misiunea ce mi-am luat, deci lasă-mă în drumul meu. Recunosc că e cel mai spinos dar, [...] duce la aceeaşi ţintă: *pentru neamul nostru* » [6].

Rînd pe rînd se întorc în ţară cei plecaţi în străinătate la învăţătură. Se întorseseră şi Kogălniceanu şi Alecsandri şi pictorul Negulici, a cărui revenire în Bucureşti este anunţată foarte pitoresc în *Curierul romînesc* [7].

---

[1] Scrisoarea lui Baligot de Beyne către Matei Millo, datată 18 iulie 1874, B.A.R.P.R., Secţia manuscrise, Arhiva personală Matei Millo (corespondenţă).

[2] A. Gorovei, *Viaţa lui Matei Millo la Paris*, Revista Fundaţiilor, Bucureşti 1, 1934, nr. 8, p. 327.

[3] C. Vernescu-Vîlcea (Matusalem), *Matei Millo*, în *Gîndul nostru*, Iaşi, 2 (1923), nr. 6—7, p. 160—162.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*.

[7] « Iubitorii frumoaselor arte vor afla cu plăcere de sosirea compatriotului nostru, d. I. Nigulici, carele s-au desăvîrşit în zugrăvie la Paris, unde pentru meritul său i s-au dat o medalie. D. Nigulici zugrăveşte cu oloiu tablouri istorice şi portreturi, pe carele le şi litografiseşte, închizeşluind despre asemănarea lor » (*Curierul romînesc*, Bucureşti 14 (1842), nr. 93, p. 370).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Îi vine rîndul și lui Matei Millo să facă drumul întoarcerii spre casa părintească, spre mormîntul părinților săi, spre Iașul tinereții, să se arunce într-o viață de greutăți, de intrigi, de succese și de umilințe, și să-și depună priceperea, inima, talentul și roadele învățăturii la picioarele « neamului său ».

МАТЕЙ МИЛЛО — ГОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Настоящая работа является фрагментом разрабатываемой в настоящее время монографии, посвященной Матею Милло, и ставит цель исследовать период формирования первого крупного румынского актера-профессионала, человека европейской культуры, чтобы таким образом пополнить знания об этой замечательной личности.

Автор проследил формирование Матея Милло с раннего возраста, начиная с первых знаний, полученных в родительском доме от учителей, специально нанятых для его воспитания, и до периода учения в Яссах, в пансионе Кэним, а затем в Париже, где он поступает в университет и становится инженером.

Работа дополняет чисто информационный материал изображением окружающей обстановки соответствующей эпохи, артистической жизни 1833—1840 годов в Яссах, театрального Парижа и силы его притяжения, решающего фактора в избрании Матеем Милло артистической карьеры.

Отмечены и комментируются также первые выступления Милло-юноши в качестве актера и драматического автора; в них намечаются реалистические артистические качества, которые позже обеспечили ему его престиж.

MATEI MILLO — LES ANNÉES DE SA FORMATION

RÉSUMÉ

Le présent travail — fragment d'une monographie en cours de rédaction, consacrée à Matei Millo — se propose d'étudier la période de formation du premier grand acteur professionnel roumain pourvu d'une culture européenne, dans le dessein de mieux faire connaître cette remarquable personnalité.

La formation du jeune homme est suivie de près, depuis les notions premières qui lui sont inculquées dans la maison paternelle par des maîtres engagés spécialement pour faire son éducation, jusqu'à la période de ses études au pensionnat Quénin à Jassy, puis à Paris, où Millo se fait inscrire à l'Université et devient ingénieur-arpenteur.

L'auteur complète l'information proprement dite de son étude par un tableau de l'époque évoquant la vie artistique à Jassy entre 1833 et 1840, le Paris du théâtre et sa force d'attraction, facteur qui décida Matei Millo à opter pour la carrière d'acteur.

L'étude consigne et commente également les premières manifestations de Matei Millo adolescent comme auteur dramatique et acteur, qui font d'ores et déjà entrevoir les qualités artistiques réalistes qui assureront le prestige dont il jouira plus tard.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEMA HAIDUCEASCĂ ÎN TEATRUL POPULAR

de LILA NĂDEJDE

O formă importantă a teatrului popular laic care reflectă un moment social-istoric însemnat și pune în lumină un aspect al luptei de clasă, o prezintă teatrul de haiduci. Cu sănătoasă forță și cu dragoste înfățișează poporul, alături de o seamă de personaje caracteristice, tipice, pe haiducul erou, exponent răzvrătit al țărănimii asuprite. Ca și alte forme ale dramei populare și chiar mai mult decît unele dintre cele în care calitățile specifice ale creației populare nu se vădesc decît parțial, teatrul de haiduci este purtătorul acestor calități manifestate printr-un ascuțit simț de observație și realism viu în înfățișarea unor tipuri și situații din viața înconjurătoare. Sub denumirea de *Jianu* sau *Jienii*, *Haiducia* sau *Haiducii*, *Banda* (*Banta*) *lui Jianu* sau *Banda lui Bujor*, *Bujorenii* sau *Codrenii* sau *Nunta țărănească* ș. a. ne este prezentată o imagine a unor aspecte social-istorice din care se desprinde concepția etică a omului din popor ca și aspirațiile și lupta dusă de el pentru o viață mai bună.

Nesocotirea de către înaintașii folcloriști, aplecați mai mult asupra datinei arhaice sau a dramaturgiei populare religioase, a acestor forme de creație care exprimă o imagine a reacțiilor omului din popor în anumite împrejurări social-istorice, este un fapt dovedit prin lipsa aproape totală de informații în această direcție. Interesul pentru aceste aspecte folclorice, relevarea adevăratelor lor sensuri au devenit o preocupare a zilelor noastre. Prin bogăția materialului documentar oferit ca și prin complexa valorificare a teatrului de haiduci se distinge articolul [1] semnat de V. Adăscăliței.

Un esențial aport în indicarea unei juste metode de cercetare științifică a folclorului îl aduce articolul [2] apărut în nr. 2 al revistei *Lupta de clasă* — organ teoretic și politic al C. C. al P.M.R. Fenomenul folcloric privit în mișcarea

---

[1] V. Adăscăliței, *Aspecte din dramaturgia populară « Teatrul popular de haiduci »*, în *Limbă și literatură*, II, Soc. de științe istorice și filologice, 1956.

[2] Ileana Vrancea, *Cu privire la unele studii despre folclorul literar*, în *Lupta de clasă*, 1959, nr. 2, p. 98—111.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sa evolutivă, generat și condiționat de baza social-economică trebuie să formeze obiectul de studiu al cercetătorului de folclor înarmat cu o aprofundată cunoaștere a ideologiei marxist-leniniste, cu o atitudine critică științifică care determină o poziție combativă față de ideologia burgheză. Este arătată primejdia unei atitudini obiectiviste, tehniciste, a unei concepții apolitice în metoda de cercetare, care duce inevitabil la reactualizarea vechilor teze: anistorism, fatalism, idealizarea fondului mistic primitiv și alte diversiuni antiștiințifice puse în slujba unei ideologii reacționare. Metoda de cercetare științifică în lumina ideologiei marxist-leniniste implică analiza critică științifică în preluarea moștenirii de cercetare folclorică ca și valorificarea moștenirii operei cercetătorilor de folclor progresiști.

În studiul despre poezia populară romînească, Alecu Russo, cel care printre primii descoperea la noi cu nesfîrșită încîntare și emoție comoara artei poetice populare cu adevărurile menite să limpezească istoria unui popor, scria: « Cîntecele bătrînești adeveresc cronicile și le completează ». Balada haiducească, cîntecul haiducesc sînt un fel de cronici rimate în care poporul cu un simț ascuțit al situațiilor dramatice, cu o justă intuiție psihologică, cîntă faptele eroice ale haiducilor așa cum s-au petrecut ele în realitate. Fenomenele social-istorice sînt înscrise în creația populară ca într-un cronograf poetic.

Haiducia reprezintă ca manifestare social-istorică o formă de mișcare țărănească antifeudală și este comună tuturor popoarelor din sud-estul european. Unul dintre cele mai vechi documente în care se menționează denumirea de haiduc datează de la începutul veacului XVII și aparține călătorului francez De Hayes [1], care scrie: « Les chrétiens du pays disent que ces voleurs sont aiduques qui viennent de Valachie et de Transilvanie... ». Mișcarea haiducească s-a produs în împrejurări social-economice de cruntă exploatare cînd sprijinită de elementul exploatat, de țărănime și în general de sărăcime chiar și de cea a tîrgurilor, creează un curent popular. Împrejurările istorice de la noi determină apariția din ce în ce mai des întîlnită a haiducilor în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea și mai cu seamă în prima parte a secolului al XIX-lea.

Un element important al acestor împrejurări istorice care a sporit asuprirea și exploatarea din ce în ce mai mare a poporului de către feudali, a fost apăsătorul jug otoman. Biruri grele în galbeni, merinde și vite luau drumul spre nesățioasa Poartă; biruri smulse nemilos de către feudali nenorocitului norod. Epoca domniilor fanariote celor aprige la cîștig care secătuiau și despuiau pe bietul clăcaș, a fost tot o consecință a asupririi turcești. Documentele vremii dau știre despre nelegiuita împilare săvîrșită asupra norodului. Monahul muntean, Dionisie Eclesiarhul, în limbă simplă, populară, înseamnă la 1814 « Cele ce s-au întîmplat acestei patrii a Valahiei în diastima vremii de la cincizeci de ani încoace ». Și întunecate sînt aceste întîmplări pentru țărănime [2]. Constantin Dinicu Golescu — în însemnările călătoriei sale înfățișează disperata condiție în care trăia ca fiara hăituită țăranul

---

[1] *Voyage de Levant fait par le commandement du Roy en l'année 1621*, în *Spomenik*, XXXVII, 1900, p. 74—75.

[2] « Ear slujbașii închideau oameni și muieri prin coșeri și-i îneca cu fumuri de gunoi și cu ardei îi afuma și-i ținea închiși ziua și noaptea flămînzi să dea bani, pe alți-i lega cu mîinile îndărăt și cu spatele de garduri și-i bătea cu bicele, pe alții legați îi băga cu picioarele goale în zăpada groasă . . . ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

romîn[1]. Mărturii de acest fel sînt cuprinse și în numeroasele însemnări ale călătorilor străini în trecere prin țările noastre la acea vreme[2].

Spre sfîrșitul veacului, în urma păcii de la Kuciuk-Kainargi, se deschid noi perspective în viața economică a țărilor romîne, prin intrarea lor în circuitul schimbului de mărfuri cu alte țări decît Turcia « deschizîndu-se toate schelile hotarelor împrejur » înseamnă Dionisie Eclesiarhul[3]. Noile posibilități și perspective economice îndeamnă clasa boierească, la o mai aprigă acumulare de bunuri. Țărănimea este din ce în ce mai asuprită și deposedată prin mijloace lipsite de orice scrupule ca: răsluirea ocinilor răzășești, daniile meșteșugite ș. a.[4]. Apar în această epocă arendașul și vechilul, instrumente boierești care duc nemiloasa exploatare la paroxism.

Ca o reacție la o asemenea nenorocită stare, unii dintre țărani o porneau în bejenie: « ...Eu de frica birului / De groaza zapciului / Și d-a pîrcălabului / Eu mă băjenăream / La Moldova că-mi treceam / »[5]. Uneori acolo unde traiul

---

[1] Constantin (Dinicu) Golescu, *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826*, Buc., 1910, p. 59. « Aceste nedrepte urmări și nepomenite peste tot pămîntul i-au adus pe ticăloșii lăcuitorii întru așa stare, încît intrînd cinevaș într-acele locuri unde se numesc sate, nu va vedea nici biserică, nici casă, nici gard împrejurul casei, nici car, nici bou, nici vacă, nici oaie, nici pasăre, nici pătul cu semănăturile omului pentru hrana familiei lui și în scurt, nimică: ci numai niște odăi în pămînt ce le zic bordeie, unde intrînd cinevaș, nu are a vedea alt decît o gaură numai în pămînt, încît poate încăpea cu nevasta și cu copiii împrejurul vetrei și un coș de nuiele scos afară din fața pămîntului și lipit cu balegă. Și după sobă încă o altă gaură, din care trebuie cumva simți că au venit cinevaș la ușă-i; căci știe că nu poate fi alt decît să-l lege și să-l ducă să-l vînză, pentru un an, doi și mai mulți sau la un boiernaș, sau la un arendaș, sau la oricine se va găsi, ca el să-i slujească acei ani și banii ce se dau pentru slujba acelori ani să se ia pentru birul lui ».

[2] Struve, *Voyage en Crimée suivi de la relation de l'ambassade envoyée de Pétersbourg à Constantinople en 1793 publié par un jeune russe attaché à cette ambassade*, Paris, 1802. Acest Struve a făcut trei călătorii în Moldova și Țara Romînească între 1791—1793 și vorbește între altele de marea mizerie a țăranilor și de masivele emigrări de țărani (este vorba de Moldova).

Frederic Murhard, sas din Transilvania, din a cărui lucrare J. Chr. Engel în *Geschichte des Ungarischen Reichs und seiner Nebenländer*, Halle, 1804 (Partea I și a II-a cuprind: *Geschichte der Moldau und Walachey. Nebst der historischen und statistischen Literatur beyder Länder*), publică cîteva note în care sînt descrise mizerele sate din Țara Romînească cu bordeiele acoperite cu stuf. Pomenesc aceste note despre abuzurile ispravnicilor, despre fenomenul băjenăritului, despre haiduci care sînt numiți hoți și despre poterele instituite pentru prinderea lor.

Salabery, *Voyage à Constantinople, en Italie et aux îles de l'archipel par l'Allemagne et la Hongrie an 7-ème*, reprodus de N. Iorga în *Analele Academiei*, tom. XXXIII, p. 293 și urm. Pe acest călător l-a impresionat în mod deosebit starea de adîncă mizerie în care trăia țăranul romîn, iar însemnările sale sînt străbătute de indignarea pe care un om al revoluției franceze era natural s-o resimtă.

Studentul la Cambridge — prietenul de mai tîrziu al romancierului Walter Scott — în *The Letters of John B. S. Moritt of Rokeby, Descriptive of Journeys in Europe and Asia Minor in the Years 1794—1795*, Londra, 1914, descrie sărăcia extremă a satelor romînești. Lionardo Panzini, profesor al beizadelelor lui Alex. Ipsilanti în scrisori publicate de Nino Cortese în revista *Europa Orientale*, în 1822, tom. II, p. 168. Scrisori în care vorbește de asupririle de nesuferit îndurate de țăranii din Țara Romînească siliți în felul acesta să părăsească pămîntul țării și să se adăpostească în Transilvania, în Banatul Timișoarei și în vecinătatea Belgradului.

Karaczay, *Beiträge zur europäischen Länder; die Moldau, Wallachey, Bessarabien und Bucovina*, Viena, 1812.

Bibliografia de călători a fost indicată de Alexandrescu Dersca, cercetătoare la Institutul de istorie.

[3] Georgescu-Buzău, *Descompunerea feudalismului și începuturile capitalismului în Țara Romînească și Moldova*, col. Contemporanul, 1950, p. 21.

[4] *Ibidem*.

[5] Grigore Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, p. 155, București, 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

devenea de nesuferit se spărgeau și se risipeau sate întregi, oamenii apucînd care încotro: « Din Macovei mai la vale / La trandafirul ăl mare / S-a făcut de-o adunare / Adunarea se strîngea / Dar de vorbă ce vorbea / Că la Macovei în sat / Nici că mai este de stat / Că te ţine-n munc-afară / Cît ţine ziua de vară / Numai pe zece parale / Pentru bir și angarale / Că săracii / Pogonacii / Șapte inși sînt pe-o căldare / . . . / Satul mi se sfărîma / Satul mi se părăsea / De se ducea pomina / Din Buzău la Slatina / » [1].

Voinicul plin de amărăciune cînta: « Birul greu / Podveada grea / Vai de munculiţa mea / Unde merg și orice fac / Eu de ciocoi nu mai scap / Pelin beau / Pelin mănînc / Cu pelin seara mă culc / De amar și de pelin / Al meu suflet este plin / » [2]. Cuprind multă jale aceste cîntece dar și aprig dor de răzbunare: « Oleoleo spurcat ciocoi / Uite-n sat la noi te-aștept / Mă lovesc cu pumnii-n piept / Ca p-un lup să te jupoi / . . . / De la baltă pîn la munte / Să picnim ciocoiu-n frunte / » [3]. Disperarea și dorul de răzbunare îl fac pe voinic să ia calea codrului: « Foicică mărgărit / Iată, vremea mi-a sosit / Să mă duc în haiducie / Să te las dragă, pustie / » [4] sau: « De frica zapciului / Și de groaza birului / Luai drumul codrului / Și flinta haiducului / Că decît în calicie / Mai bine la haiducie / » [5]. Poporul a păstrat ca într-un document, un document oral, nemaipomenitele isprăvi ale acestor « răzbunători ai năpăstuiţilor și apărători ai slabilor » cum îi numește Mihail Sadoveanu [6].

O arhivă bogată de documente scrise ale aceloraşi întîmplări și fapte petrecute în cursul secolului al XIX-lea, scripte provenite din mărturiile depuse în faţa instanţelor judecătorești ale vremii ca: Vornicia dinlăuntru, divanele, agia, vornicia temniţelor, departamentul criminalion și altele, se păstrează la Arhivele Statului. Materialul bogat în amănunte pe cît de pitorești pe atît de dramatice oferă posibilitatea unui studiu [7] amănunţit al condiţiilor vieţii haiducești, al cunoașterii unei etice haiducești ca și a semnificaţiei sociale a acestei mișcări. Este semnificativ faptul că în aceste scripte care reprezintă punctul de vedere al ocîrmuirii, nu se întrebuinţează niciodată denumirea de haiduci, așa cum îi numea poporul sau cum își spuneau ei înșiși, ci tîlhari sau rebeli. Sînt menţionate fapte care demonstrează că au fost unele momente în care haiducia evoluase spre o mișcare socială revoluţionară de o amploare mai mare. O dovedește exemplul răscoalei pusă la cale în 1842, cînd o ceată de haiduci din Dolj au făcut planul unei răscoale, care trebuia să cuprindă toată ţara. Fusese ales ca loc și moment în care ar fi trebuit să izbucnească această răscoală bîlciul anual de la Poiana Băilești în Gorj. Solidari cu mișcările revoluţionare populare, haiducii deveneau în asemenea împrejurări, pioni importanţi. Astfel, în răscoala de la 1821 au luat parte haiducul oltean Iancu Jianu și haiducul moldovean Gheorghe Cîrjaliu care era comandantul unor detașamente de panduri. De faima acestui voinic moldovean auzise și Puşkin în timpul anilor de exil petrecuţi la Chișinău și poetul sensibil și atent la tot ce era freamăt pornit din mijlocul poporului, a scris un poem al cărui erou este Gheorghe Cîrjaliu. Către ince-

---

[1] G. Dem. Teodorescu, *Cîntece de lume, cîntece de dor, cîntece sociale, cîntece erotico-bachice*, Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, *Macoveiul*, p. 78.

[2] *Ibidem*, p. 59.

[3] *Ibidem*, p. 74.

[4] *Ibidem*, p. 73.

[5] *Ibidem*, p. 59.

[6] Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, Bucureşti, E.S.P.L.A., p. 206.

[7] Cercetarea şi studierea acestor documente a fost efectuată de cercetătorul Sava Iancovici de la Institutul de istorie, de la care deţin relatările cu privire la această arhivă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

putul veacului al XIX-lea, mai cu seamă în prima jumătate a secolului, numărul haiducilor sporește. Pe atunci au haiducit: Groza, Păun, Radu Anghel, Codreanu, Gheorghelași, Pîrvu Cătană, Iancu Jianu, Tunsu, Bujor, Ghiță Cătănuță și încă foarte mulți alții. Grăitoare pentru acțiunea socială protestatară a haiducilor ca reprezentanți ai unei țărănimi împilate sînt acele «călcări» pe care le săvîrșeau nu oriunde, ci acolo unde moșierul sau arendașul era mai hain. Mai confirmă aceste mărturii puternica adeziune a populației nevoiașe la mișcarea haiducească, marea simpatie și popularitate de care se bucurau haiducii, sprijinul pe care-l găseau în nenumăratele iscoade și gazde atunci cînd erau urmăriți de poteră.

Cuprind aceste relatări ale unor întîmplări reale — în care un dramaturg sau un romancier ar găsi un material bogat, viu colorat, plin de mișcare și suflu de epopee — o largă și cuprinzătoare zugrăvire a vieții haiducești: de la prezentarea tipului fizic al haiducului în tradiționalul său port cu dulamă leșască, pistoale la brîu ferecate în argint și pe cap taclit — la mediul social al timpului; de la moravurile cetei haiducești cu stricta împlinire a unor anumite uzanțe tradiționale — la amănuntele « călcărilor » și la dramaticele « războiri cu potera ».

Este interesant de urmărit cum se regăsesc în folclor și anume în producția poetică cu temă haiducească, informații asemănătoare. Poporul cu un ascuțit simț de observație a consemnat faptele reale cu amănuntele lor colorate, care constituie o informație tot atît de exactă ca și a arhivei mai sus pomenite. De bună seamă că imaginația populară a îmbogățit poetic aceste fapte. De pildă timpul scurs în neagra temniță în care zace Corbea este sugerat prin imagini de o plasticitate de mare efect artistic [1]. Stringența cu care sînt înfățișate faptele în succesiunea lor, o anumită tensiune în această succesiune, dialogul care intervine în cursul povestirii, imprimă un caracter dramatic acestor cîntece și balade. Nu se înfățișează oare ca un prim tablou la ridicarea de cortină acea imagine care l-a fermecat pe tînărul judecător de la Piatra acum mai bine de un veac? « Sub poale de codru verde / Mititel foc mi se vede / Mititel și potolit / De mulți voinici ocolit / Nu știu zece sau cisprece / Cu căpitan șaisprezece / Și mi-și frige d-un berbece » [2]. Nu cuprinde un moment de mare tensiune dramatică această scenă desprinsă din viața haiducească? « Frunză verde mărăcine / Iată neică streaja vine / Să te ia de lîngă mine / Und-te-o duce nu e bine! — Las-să vie, p-astă cruce / Că, cum vine-așa se duce / Ține ușa să mă-ncing / Să pun mîna pe cuțit / Ține ușa puțintel / Să pun mîna pe hanger / Mai ține ușa un pic / Să vezi strejii ce-o să-i zic! » [3]. Și firescul acțiunii, ritmul dinamic în care se desfășoară scena dintre haiducul Radu Anghel [4] și popă nu sînt redate cu un realism plin de humor, care ține atenția încordată? « Dară Radu ce-mi făcea? / La vale că-mi scobora / La popa Ghiță-mi sosea / — Bună seara părințele / — Mulțumescu-ți căpitănele / — Căpitanii sînt la tîrg / Eu sînt Radu cel din crîng / Ei se poartă cu papuci / Iar eu mă port cu opinci /Cu opinci cu cataramă/ De nu-mi bagă nimeni seamă/ ». Popa scoate vin să-l cinstească pe haiduc. Radu nu prea bea și-l întreabă pe popă de bani — « Dară popa ce-mi zicea?/ — Răducule, dumneata /Eu zic zău, pe

---

[1] « Aicea cînd am intrat / Ce-am văzut cînd m-am uitat? / Bîjbîiau șerpoaicele / Și erau ca acele / Broaștele ca nucile / Năpîrci ca undrelele/ Acum sînt șerpoaicele / Maică sînt ca grinzile / Broaștele ca ploscile / Și năpîrci ca buțile ».

[2] Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, București, 1900, p. 735.

[3] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 70.

[4] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, vol. I, p. 176, *Cîntecul haiducului Radu Anghel.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

legea mea/ D-oi mai avea fre-o para! /— Hoţule, ai parale, dezlegînd la sărindare/...». La ameninţările lui Radu... « Dară popa ce-mi făcea /Cheile în mînă lua/ La casa de bani mergea /Cinci pungi de galbeni că-i da/». La plîngerile popii haiducul răspunde dispreţuitor: «Ai tocat, ori n-ai tocat/ Multă lume-ai înşelat /Mătuşile de prin sat /Au luat banii pe periat/ Şi tot ţie ţi i-au dat!» Într-o scenă identică dintre haiducul Păun [1] şi popă la cererea de bani a voinicului « popa nu se da » şi atunci « Dară Păun ce-mi făcea?/ Cu stînga că mi-l izbea /Cu dreapta mi-l sprijinea/ Dară popa ce-mi zicea? /— Iartă-mă tăicuţule / Că mai am un borcănaş /Şi mi-e plin de gălbinaşi/...». În cîntecul haiducului Codreanu [2] « călcarea » se face la o moşiereasă pe nume Coţofeanca. Dialogul dintre haiduc şi cucoană decurge în felul următor: « — Bună ziua, fa, cucoană! /— Îţi mulţumesc căpitane!/ — Acuma-mi zice căpitane /Căci sînt la brîu cu pistoale/ Patru pline şi trei goale/ Să-i trag Coţofencii-n şale! / Iar cînd veneam la mălai /Mă luai cu cîinii-n alai Şi cînd veneam la opinci /Puneai ţigani de-mi da brînci/ Dar cînd veneam la parale /Puneai ţigani de-mi da palme!/ ». Iată o elocventă dezvăluire a unui conflict de clasă al cărui punct culminant e exprimat dramatic în scena ciocnirii dintre haiduc şi moşiereasă.

Redarea veridică, realistă, a unor întîmplări autentice înfăţişate în imagini cît mai pregnante, într-un ritm viu, plin de încordare dramatică, în care conflictul e sezisat în adevărata lui lumină — iată caracteristicile esenţiale ale poeziei populare haiduceşti. Apar cu atît mai limpede aceste trăsături atunci cînd sînt alăturate de producţia literară cultă a timpului care tratează aceeaşi temă. Pe la sfîrşitul secolului, aşa-numitul roman de haiduci sau de bandiţi a cunoscut o mare popularitate. Haiducul-erou a ilustrat o abundentă literatură tipărită în ediţii ieftine; mici cărticele care, ca şi *Alixăndria*, *Esopia* sau *Vieţile sfinţilor*, colindau bîlciurile şi tîrgurile din toată ţara. Tema în aceste romane de haiduci sau de bandiţi era denaturată — conflictul de clasă atît de limpede dezvăluit în poezia populară, aici era deplasat periferic de o imaginaţie care urmărea alimentarea cititorilor cu senzaţional şi romantism siropos de un gust îndoielnic. Mihail Sadoveanu îşi aminteşte de lecturi de acest fel făcute în acea vreme şi dacă proza lui Macri i se pare o combinaţie de crime oribile şi de pornografie cu totul îndepărtată de spiritul popular, găseşte totuşi merite povestirilor lui N. D. Popescu tocmai prin legătura păstrată, prin acea « prelungire a baladelor bătrîneşti » cum o numeşte el. Sînt numeroase acele nuvele originale în care N. D. Popescu scria despre Iancul Jianu, căpitan de haiduci, Tunsu haiducul, Miul haiducul, Bujor, Codreanu, Radu Anghel, dragostea lui Iancu Jianu cu Sultana Gălăşeasca — subiect reluat la începutul secolului al XX-lea etc. Despre Iancu Jianu scrisese şi Matei Millo în colaborare cu Anestin o dramă cu cîntece originale în patru acte şi opt tablouri intitulată *Jianu căpitan de hoţi*. Drama e naiv construită, cu situaţii exagerate, cu un conflict plasat pe pasiuni personale departe de caracterul social protestatar real.

Aceste mici broşuri, care purtate în traista vreunui negustoraş de cărţi şi mărunţişuri, pătrundeau în cele mai îndepărtate tîrguri, influenţează puternic

---

[1] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 168, *Cîntecul lui Păun haiducul.*

[2] *Ibidem*, p. 145.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

producţia populară dramatică şi anume teatrul de haiduci aşa cum se prezintă el în cîteva regiuni din Moldova. Din anchetele întreprinse de către cercetătorii pe teren — la întrebarea — de unde şi de cînd cunosc protagoniştii reprezentaţiei textul — unii dintre ei, cei mai mulţi, răspund că l-au apucat din bătrîni (ca informatorul Gheorghe Lungu din comuna Fereşti, reg. Iaşi, la 19 noiembrie 1950) [1] deci pe cale orală, aşa după cum îl transmit şi ei mai departe. Alţii (ca Miron Gligor din Valea Arinului, reg. Bacău) [2] afirmă că au avut carte după care au învăţat. E interesant de menţionat relatarea făcută de M. Sadoveanu [3] în această privinţă, relevată şi în articolul lui V. Adăscăliţei, care aruncă o lumină asupra procesului de creaţie al acestei manifestări artistice. Scriitorul îşi aminteşte cum în anii tinereţii lui, într-o vacanţă petrecută în satul Vatra Paşcanilor, a fost rugat de către feciorii din sat, care « întrebuinţau de cîtva timp un fel de scenariu al celebrului căpitan de haiduci transmis prin grai nu se ştie de la cine şi de unde » — să fixeze pe hîrtie în versuri acest text. Patruzeci şi cinci de ani mai tîrziu, prin 1939—1940 are surpriza să-şi recunoască opera în spusele unui flăcău dintr-un sat din regiunea Iaşi « Era opera mea transpusă într-un fel de versificaţie populară — mărturiseşte scriitorul — textul prefăcut şi amestecat cu interpolări ale altor poeţi populari ».

Un factor important în îmbogăţirea şi difuzarea teatrului de haiduci sînt elevii din mediul rural care merg la învăţătură la oraş şi se întorc în vacanţă în satul lor.

Din faptul că eroii scenariului sînt haiduci ca Jianu, Bujor, Codreanu ş. a. care au trăit în prima parte a secolului al XIX-lea ca şi din vocabularul întrebuinţat, se trage concluzia că teatrul popular de haiduci s-a cristalizat ca formă în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea.

Din stadiul în care se află în prezent cercetările în această direcţie, cele ale Institutului de folclor din Bucureşti şi din cercetările organizate din iniţiativa lui V. Adăscăliţei, cu ajutorul elevilor şcolilor pedagogice din Iaşi şi a studenţilor Facultăţii muncitoreşti din acelaşi oraş, s-a ajuns la concluzia că: « Moldova cunoaşte cu precădere existenţa teatrului haiducesc » [4]. Iar din lipsa informaţiilor trebuie să se constate lipsa acestei manifestări în Oltenia şi Muntenia. Pare ciudat că tocmai în regiunile în care viaţa haiducească a cunoscut o intensitate mai mare şi în care haiducul oltean Iancu Jianu din vremea lui vodă Caragea, s-a bucurat de o mare popularitate dovedită prin frecvenţa baladelor al căror erou este, nu se cunoaşte drama populară Jianu. Marea popularitate a haiducului oltean este şi cauza pentru care numele lui s-a suprapus peste noţiunea de haiduc. Identificîndu-se cu această noţiune, a creat denumirea de jian pentru haiduc. Titlul de Jianu sau Jienii pe care-l poartă în unele regiuni din Moldova varianta de teatru haiducesc chiar cînd în text nu este vorba de Jianu ci de alţi haiduci — o demonstrează. În Transilvania nu s-au făcut cercetări în acest sens; părerea lui V. Adăscăliţei sprijinită de unele afirmaţii ale lui P. Caraman, cum că în această parte a ţării, teatrul popular de haiduci ar fi cunoscut şi cultivat, invită la soluţionarea acestei probleme pe teren.

---

[1] Arhiva Institutului de folclor din Bucureşti, text 11 944 a.b.c.d.e şi 11 495 a.b.c cules de Gh. Suliţeanu.

[2] *Ibidem*, text 3926 b.

[3] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, p. 59—60.

[4] V. Adăscăliţei, *art. cit.*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În analizarea dramei populare Jianu, ne-am servit de cele două texte integrale ale scenariului ca și de indicațiile adiacente relative la costum, modul de pregătire și alte asemenea detalii provenite din Arhiva Institutului de folclor din București. Primul text[1] cules în 1931 în com. Moinești, raion. Moinești, reg. Bacău, a format obiectul unui studiu [2]. Cel de-al doilea text [3] a fost cules în 1955 în com. Crucea, raion. Vatra-Dornei, reg. Suceava. Prima variantă cuprinde și notarea cîntecelor care sînt numeroase. Prezența elementului muzical, împletirea pe alocuri a textului cu muzica este în general o caracteristică a manifestărilor populare cu caracter spectacologic fie că e vorba de teatrul popular laic sau religios, fie de desfășurarea datinelor arhaice. Pe de altă parte piesa lui Matei Millo *Jianul căpitan de hoți* ca mai toate producțiile dramatice originale ale epocii, era și ea agrementată de cîntece cu intonații naționale lăutărești sau cu muzică imitată după modelele vodevilurilor străine și adaptată la textele autohtone. Drama populară cu temă haiducească — așa cum se prezintă ca un spectacol cu o acțiune principală, în care textul vorbit alternează cu cîntece — interpretate unele de soliști, altele de cor, ar corespunde ca gen — pe planul manifestărilor teatrale muzicale culte — cu opereta.

Pregătirile spectacolului care nu se reprezintă decît ocazional și anume în ajun de Anul nou, în ziua de Anul nou, încep cu vreo trei pînă la șase săptămîni înainte de Anul nou. Atunci, interpreții se strîng la o casă care le oferă liniște și siguranță în ce privește păstrarea costumelor, a podoabelor fabricate din foiță multicoloră și a recuzitei în general. Interpreții sînt toți bărbați sau feciori, mai bătrîni sau mai tineri — rolurile de femei fiind interpretate « în travesti ». Se fac repetiții pentru învățarea rolurilor și a unei bune desfășurări în ansamblu. Repetițiile, după relatarea informatorului Gh. Lungu din com. Fereşti, reg. Iași (19 noiembrie 1950) se petrec în oarecare taină, pentru că unii dintre interpreți care umblă mascați, de exemplu: anul vechi sau cei care dețin roluri de femei, să nu fie recunoscuți. Măsură în parte inutilă deoarece « pînă dimineața de Anu nou, tot se află » ne spune informatorul; dar care creează totuși o atmosferă de curiozitate în așteptarea unui eveniment deosebit. Nu ni se spune dacă vreunul dintre cei adunați — mai isteț și mai învățat decît ceilalți, are cumva un rol de « regizor » în punerea la punct a piesei. S-ar putea ca, așa după cum la capră există un conducător, un căpitan care supraveghează înlănțuirea scenelor din reprezentație ca și spectacolul în general — să existe și aici un regizor care să urmărească o coeziune a spectacolului.

Reprezentația are loc în casele gospodarilor care au răspuns afirmativ la întrebarea dacă « primesc Jian ». Cu Jianu nu se umblă izolat ci « banta » se asociază la alte manifestări de datine caracteristice sărbătorilor de iarnă, cum ar fi capra cu jucătorul ei, ursarul, mascați, colindători etc... La o cercetare mai amănunțită se pot stabili contaminări în texte; de pildă textul ostașului din Irozii se aseamănă în unele variante cu textele ostașilor din Potera căpitanului în Jianu, sau cîntecul ciobanului, unul dintre

---

[1] Nr. 3926 b., 3936 a.

[2] Aparține tov. Sabina Stroescu cercetător științific la Institutul de folclor din București. A fost dat spre publicare Buletinului Muzeului de Artă Populară, în 1955. Studiul bogat în informații a folosit ca element important în bibliografia articolului de față.

[3] Nr. 16 311 — culegător E. Balaci, informatori Fortini Ludvig și Lazăr Irimia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personajele care compun alaiul caprei se aseamănă cu cîntecul ciobanului din Jianu ș. a. Contaminări foarte explicabile, fiind vorba de un fond comun la care fac apel cam aceiași « interpreţi » în împrejurări similare.

Înainte de a trece la o analiză a textului integral al compoziţiei dramatice Jianu, ca și a prezentării spectacolului în general, trebuie precizat că din comparaţia diverselor variante ale dramei populare Jianu se stabilește o identitate a acţiunii în desfășurarea ei dramatică. Subiectul este același în toate variantele și anume: prinderea și eliberarea haiducului Jianu de către poteră. Variază de la variantă la variantă, numărul personajelor care uneori ca în varianta din 1931 reg. Bacău, atinge o amploare destul de mare, de 24 personaje, cu toate că unele dintre ele nu au un rol efectiv, ci fac funcţie de figuraţie. Alteori numărul se reduce la 10 ca în varianta din reg. Suceava de care ne vom ocupa în mod special, sau chiar la 6. Variază de asemenea intervenţia personajelor în cursul piesei, forma textului, melodiile cîntecelor și bineînţeles costumaţia în care intervine elementul regional ca și anumite amănunte în alegerea recuzitei. Identitatea însă a acţiunii în toate variantele, a mersului ei în ce privește momentele importante dramatice, se definește de la bun început și ne întărește în părerea că a existat în partea locului, adică în Moldova, un prototip scris, sursă comună de inspiraţie. În varianta culeasă în com. Crucea, raion. Vatra Dornei, reg. Suceava, în anul 1955, sînt 10 personaje pe care le enumerăm în ordinea « intrării lor în scenă »: Alexa (haiduc din potera lui Jianu), Codreanu (haiduc din potera lui Jianu), Jianu (căpitan de haiduci), Niţă ciobanul (cioban care vrea să treacă la haiducie), Căpitanul (reprezentant al cîrmuirii, conducătorul poterei pentru prinderea lui Jianu), Ghenciul (haiduc trădător din potera lui Jianu își vinde căpitanul poterii inamice), Vînătorul (ostaș din potera căpitanului), Turcu (din potera căpitanului), Fata (iubita lui Jianu și sora lui Alexa), Evreul.

« Banta » pornește prin sat pe la casele oamenilor. Uneori Jienii sînt anunţaţi prin sunetele unei trompete. La casa unde sînt primiţi, spectacolul se desfășoară astfel: în casă intră numai Jianu cu haiducii lui — deoarece căpitanul cu potera lui sînt în sat să-l prindă pe Jianu, menţionează informatorul — și cîntă cu toţii un cîntec de urare pentru Anul nou: « Iată Anul nou s-a apropiat. Din cer vă vin împodobiţi. O dată cu Anul nou cel de mult dorit, cu flori și cu trandafiri vă vin împodobiţi. Alexa strigă: Ura! Ura! clasa anului (...respectiv) » iar grupul intonează în continuare cîntecul de urare. Începe apoi drama printr-un dialog între haiducii Alexa și Codreanu din care reiese marele ataşament pe care-l au pentru căpitanul lor Jianu pe care-l aşteaptă cu nerăbdare. Scena aceasta servește de introducere — de pregătire a publicului în vederea aducerii în prim plan a eroului. Jianu înaintează — e îngrijorat — scena se însufleţește — își întreabă însoţitorii dacă nu cumva au văzut potera. În varianta din comuna Moinești, reg. Bacău, Jianu cîntă o doină pe versurile: « Foaie verde măr domnesc / Stau în loc și mă gîndesc / Pe ce cale să pornesc / Pîinea să-mi agonisesc / Copilașii să-i hrănesc / Toată vara eu muncesc / Pe ogorul boieresc / Și nimic nu folosesc / Ce folos de munca mea / Intră-n punga altuia ». Pînă aici versurile sînt cele ale unei poezii populare haiducești intitulată *Jianul*[1]; versurile

[1] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care urmează oglindesc într-o formă mai colţuroasă în care îşi află loc şi expresia de periferie de oraş, nedreptatea socială şi revolta omului din popor, umilit şi nedreptăţit: « Într-o zi m-am apucat / Mă dusei la un palat / Dar în poartă la palat / Dau de-un cîine gulerat / Bunăseara boieri mari / Ce-i cu tine opincar / Vreau dreptate şi frăţie / Pe frumoasa Rumînie / Hai... şi marj d-aici / Cu vorba care venişi / Dacă-i vorba de-o aşa / Las-o tot pe palma mea / De ciudă şi de mînie / Am plecat în haiducie / Să scap ţara de robie ». O replică a lui Jianu în aceeaşi variantă pune accentul pe conflictul real — care este exploatarea şi lupta de clasă. Jianu (către Alexa): « A fraţilor, vedeţi în ce stare am ajuns. Plătim biruri peste biruri, nu se mai încape, pînă şi cenuşa din vatră ni s-a luat. Dar de aceea fraţilor, puneţi mîna pe cuţite şi juraţi căci niciodată nu veţi pierde credinţa bravului vostru căpitan ». Intervine ciobanul care intonează un cîntec cu text asemănător în toate variantele, în care descrie viaţa pe care o duce în mijlocul naturii. Este şi el însă un nemulţumit — i s-au furat oile şi vrea să se răzbune şi de aceea îi cere lui Jianu să-l ia în haiducie. Jianu împreună cu ceilalţi haiduci îl primesc între ei pe Niţă Ciobănaş. După scena idilică urmează un moment dramatic provocat de intrarea căpitanului de poteră care întreabă pe Jianu: « Ia-n ascultă măi! / De cînd umblaţi prin codri rătăciţi / N-aţi văzut, n-aţi auzit / De un Jian / De un oltean? / Şi de un hoţ de căpitan / Ce se plimbă prin păduri / Cu doisprezece panduri ». Întrebarea aminteşte de versurile populare: « n-aţi auzit de-un Jian / De-un Jian de-un craiovean » / etc. Căpitanul, pentru o identificare precisă, schiţează un portret al lui Jianu. Căpitanul: « Ia-n ascultă măi / Jianul este mic la stat / Şi la corp bini legat / Numai în ghente şî-n punturi / Găetan la cusături / Se plimbă din sat în sat / Multă grecime o călcat / Fără milă şi păcat ». Portretul corespunde realităţii; iată cum îl descrie Ion Ghica pe Iancu Jianu: « Un om scurt, îndesat, rumen la faţă... »[1].

În varianta Moineşti, 1931, există « Grecul » care-l urmăreşte pe Jianu şi care caută să-i ademenească iubita. Acţiunea are un crescendo dramatic, o tensiune care atinge o culme. Jianu, prin cîteva cuvinte sfidătoare şi mîndre adresate căpitanului îşi dezvăluie identitatea: « Pi fiul lui Dumnezeu / Că sînt Jianu îngrozitor / Că fac pradă, nu omor / Dacă nu te-ncredinţez / Du-te-n codri şi-ai să vezi / Unde-s tufili mai mari / Stau pitiţi ai mei tîlhari / Unde-s tufili mai mici / Stau pitiţi ai mei haiduci ». În varianta Moineşti, 1931 — în întîlnirea dintre căpitan şi Jianu, acesta din urmă îi răspunde cu aceeaşi mîndrie: Jianu: « Bine măi, tu n-ai auzit de Iancu Jianu, domnul codrilor, spaima, moartea fanarioţilor ». Conflictul se înteţeşte. Căpitanul răspunde dînd în vileag pe trădător. Căpitanul: « Măi Jiene, măi Jiene / Nu vorbi vorbe viclene / Că tu astăzi eşti vîndut / De-al tău tînăr arnăut / ». Jianu furios se întoarce spre cel ce l-a vîndut. Jianu: « A tu Ghinciule / Mi te-ai aflat vînzătorule / Să ştii că din mîinile mele / Îţi va fi moartea ». Răspunsul Ghinciului în formulare este de o naivitate copilăroasă, cuprinde însă o trăsătură psihologică valabilă pentru mentalitatea unui trădător: Ghinciul: « Să trăiţi domnule căpitan / Greşeala ce s-a făcut / Vi s-a răsplăti cu bani / ». Jianu ripostează violent şi implacabil într-un vers exprimat, lapidar ca un precept de morală care dezvăluie o atitudine etică: « Nu-i ertare de vînzare » şi-l împuşcă pe Ghinciu.

---

[1] Ion Ghica, *Opere*, vol. I, Bucureşti, p. 205.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acţiunea se precipită. Omorul stîrnește mînia conducătorului de poteră. Are loc un dialog violent între Jianu și acesta. Jianul este legat. Intervine « Turcu » care leagă pe Jianu și potera lui. Intervenţia « Turcului » amintește de seculara robie otomană cînd capugi-bașa sau chehaia-beg se prezentau la domnie și în urma acestei vizite cădeau firmane și capete. După aceea toţi cîntă: « Scumpă, scumpă maică / Fiul tău dorit / Vino, vino maică să-l vezi chinuit / Lanţurile-s grele / Pi mînuţa me / Lacătul îi mari / Și nu-l pot sfărma ». În varianta Moinești, 1931 și în alte variante apare mama lui Jianu, dar are o scurtă apariţie și nu intervine în acţiune. În unele variante mama spune cu resemnare: « De la gros și de la moarte / Maica nu te poate scoate »; nu se aseamănă cu « Măiculiţa Corbii / Babă slabă și-nfocată / Dar la minte înţeleaptă »/[1], care are o acţiune determinantă în eliberarea feciorului. Jianu cîntă trist o doină: « Eu mă duc, codrul rămîne / Plîng haiducii după mine... ». Îi vine însă, după cum mărturisește « un gîndișor », se adresează ostașului din poteră care este vînător și sub a cărui pază se află, și-i propune: « Măi dragă tinere înarmat / Ce să-ţi dau să fiu scăpat / Îţi dau o pungă cu poli / Să fiu liberat de voi ». Vînătorul nu primește și cam în toate variantele ostașul care uneori e roșior, dă o replică asemănătoare: ... « În oaste cînd am intrat / Sub drapel eu am jurat / Că nimic nu voi lua / Nici ţara nu voi trăda ». Este un fel de tiradă care are o superficialitate emfatică în care își găsesc ecou cuvintele unor cîntece ostășești ale vremii. Se adresează apoi superiorului său și-i raportează: « Să trăiţi domn căpitan / Auzi ce spune acest Jian / Că ne dă o pungă cu poli / Să-i împărţim cu ai noștri superiori / Să fie eliberat de noi ». Căpitanul îi răspunde fără ezitare, sfătuindu-l: « Ia-o măi tinere înarmat / Să avem bani de însurat / De iernat și de vărat ». Situaţia este caracteristică pentru o psihologie de clasă. Ostașul care este și el un ţăran care-și face temporar armata, răspunde convenţional, are o atitudine de om nelămurit, în care nu s-a trezit conștiinţa de clasă. Superiorul însă, căpitanul, exponentul conștient al clasei asupritoare este coruptibil, reacţia lui imediată o dovedește. Jianu spune vînătorului să ia punga cu bani, pe care o ţine între pistoale ca preţ al eliberării, după care faptă Jianu e dezlegat de « Turc ». De îndată ce este dezlegat, adresează poterii căpitanului ameninţări. Haiducii lui Jianu intonează un cîntec: « A scăpat Jianu nostru / Vai de voi și de oraș / Tremurînd în pieptul vostru / Inimilor pătimași... tra-la-la... etc. iar căpitanul cu potera intonează și ei un cîntec: « A scăpat Jianul vostru / Viclenie și vînzare / Vezi Jianu ce-a făcut / Noi murim de întristare / Și el vesel a scăpat ». Pe lîngă naivitate și neîndemînare în exprimare, vocabularul este pretenţios și departe de vorbirea firească populară. Dacă cercetăm drama cu cîntece originale a lui Millo [2] găsim un text aproape identic. În scena VII din actul IV — corul de hoţi care sînt eliberaţi intonează următorul cîntec: « A scăpat Jianul nostru / Vai de voi cei din orașe / Tremuraţi în pieptul vostru / Inimi negre, inimi lașe / hi-ha-ha... » Și corul de haiduci: « Viclenie și vînzare / Vezi Jianul ne-a lăsat / Noi murim în disperare / Și el vesel a scăpat ». Iată deci cum apare în mod evident una din sursele de influenţă. Acele interpolări de texte diverse — chiar o neînţelegere a textului inițial înlocuit cu o seamă de cuvinte asemănătoare dar fără sens, ex.: Textul lui Millo: « ... Tremuraţi

---

[1] *Balada lui Corbea.*

[2] M. Millo și Anestin, « *Jieanul, căpitan de hoţi, Dramă cu cîntece originale, în 4 acte și 8 tablouri* », B.A.R.P.R., secţia manuscrise. Mss. 2404.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în pieptul vostru / Inimi negre, inimi lașe » și transformarea survenită în textul popular: « Tremurînd în pieptul vostru inimilor pătimaș ». Sau cîntecul care clamează într-o exprimare pretențioasă atît de departe de vorbirea populară: « Viclenia și vînzarea ! » indică sursa ca și alterările survenite în timp. O altă indicație că drama haiducească a lui Millo a servit ca model vreunui regizor rural sînt și numele personajelor. În distribuția piesei lui Millo aflăm între alții pe Alecsi, pe Ghincu, pe cîrcserdarul Stoica, pe Ileana. În textul popular pe care-l analizăm (1955, reg. Suceava) aflăm pe Alexa, pe Ghinciu, iar în textul (1931 reg. Bacău) o replică a lui Jianu dată grecului cuprinde între altele: « ...Crisadar Stoica care a făcut atîtea și atîtea nelegiuri în țară... ». În frază cuvintele apar ca un non-sens, amintesc însă de personajul negativ cîrcserdarul Stoica, comandantul de poteră din piesa lui Millo. — Apare fata care întrebată de Turc cine este, răspunde că este sora lui Alexa și iubita lui Jianu. Întrebările Turcului stîrnesc mînia Jianului, care-l amenință cu violență. Cîntă apoi un cîntec de despărțire: « Copiliță bălăioară, mîndruliță mea / Nu mai plînge fetișoară, căci ne-am mai vedea / etc. ...Fata plînge și cîntă pe aceeași melodie, un fel de romanță: « Du-te, du-te băiețele / Du-te, du-te dar / Eu la gît nu pui mărgele / Pîn-nu vii tu iar / Nici în mîini mărgăritare / Iar pe cap eu floricele / N-am să pui deloc / Căci pe tine, băiețele / Te-am iubit cu foc ». Turcul o îndeamnă cîntînd pe aceeași melodie să vie la el și o îmbie cu inele și mărgăritar. Fata îl respinge cu hotărîre. Ia cuvîntul evreul, cu totul în afară de acțiune. Evreul cîntă un cîntec pe textul unei doine haiducești: « La poale de codru verde / O zare de foc se vede / Și la zarea focului / Stau haiducii codrului ». După încetarea cîntecului evreului, căpetenia poterei declară că vrea să-l ucidă pe Jianu « cu a mea săbioară care făcea anul trecut să curgă sîngele șiroaie ». Potera Jianului ridică armele sus și strigă: « Vă dăm bani și irmilici / Lăsați capul lui aici ». Conducătorul poterei concesiv răspunde deîndată: « Pentru tovarășii tăi tineri / Îți lăsăm capul pe umăr / Și vă dorim zile frumoase ». Banda lui Jianu cîntă în încheiere o urare ticluită stîngaci și pretențios: « Mulți ani de la noi / Vă lăsăm cu pace / Pace, sănătate / Dar vă și rugăm / De v-am greșit ceva / Vă rog a ne scuza / Primiți cu bucurie / Tot ce v-am cîntat / Mulți ani Anul nou ».

Finalul în varianta din com. Moinești, reg. Bacău, anul 1931, este tot o urare cîntată în cor de toți « actorii » iar textul cuprinde barbarisme, naiv ecou citadin: « Bonjur de la noi / Vă lăsăm cu pace / Sănătate / Dar vă și rugăm / De v-am greșit ceva / Vă rog să ne scuzați / Primiți cu bucurie / Noi ce v-am cîntat ». Mihail Sadoveanu, în cele cîteva rînduri referitoare la *Jianu* pomenește de acel distih: « Frunză verde, foi de nuc / Complimente că mă duc », de care « flăcăul de la Rediu părea mîndru » și de care scriitorul e convins că « chiar atunci, la începutul carierei mele nu l-aș fi putut emite ». Este un fel de formulă politicoasă de încheiere, foarte des întîlnită, mai cu seamă în răvașele trimise la vatră ale ostașilor.

Reprezentația se încheie cu urări de bine pentru noul an, iar gazda le mulțumește dînd după obicei un dar în bani.

Costumația este adecvată corespunzînd în mod realist calității sociale a fiecărui personaj. Ținînd seama de caracterul sărbătoresc în cadrul căruia se desfășoară reprezentația ca și de elementul spectacol — de manifestare care trebuie să atragă și să impresioneze publicul — se pune accentul pe o ornamentare a îmbrăcămintei, pe o așa-zisă « gateală ». Jianul este în port

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țărănesc de sărbătoare: cioareci albi pe care sînt cusute niște flori negre (motivul frunza bradului), surtuc negru din lînă de oaie, este încins cu un brîu « ales » și unul în trei culori. Poartă cartușieră, sabie la centură și pe umăr pușcă. Pe cap o căciulă țurcănească neagră împodobită cu flori, cu hurmuz și fire de beteală, iar în picioare opinci legate cu sfoară de păr de cal. Apare deci ca un voinic înarmat, gătit în port de sărbătoare. Haiducii lui Jianu — Alexa, Codreanu și Ghinciu, poartă același fel de costum ca și căpetenia lor, au însă numai un singur brîu în trei culori. Toți au mustăți (procurate de la frizer) și plete pe spate (procurate de la fete). « În ziua de azi costumul s-a modificat », ne spun cei doi informatori [1]. Jianul cu haiducii lui poartă un fel de costum orășenesc compus din pantaloni negri, surtuc scurt negru, jambiere de piele, bocanci, sau cizme. Conducătorul poterei are un costum militar ofițeresc. Poartă încrucișate peste umăr două benzi late, de fapt două brîie cu flori «alese» și sabie la brîu. Vînătorul este și el în costum militar, cu pușcă la umăr, în cap chipiu de vînătoare ornat cu un pampon din păr de porc mistreț. În toate variantele de teatru haiducesc militarii care apar cu predilecție sînt roșiorul și vînătorul. Se explică această predilecție prin faptul că, în armata burgheză, vînătorii de munte și roșiorii erau socotiți ca arme de frunte iar costumele erau mai atrăgătoare, mai pitorești decît ale celorlalți militari. « Turcu » este îmbrăcat tot militărește; pe cap are fes roșu cu canac care-i spînzură pe spate, sabie și lanț pregătit pentru Jianu și haiducii lui. Poartă și el brîu și o bantă în trei culori trecută de-a curmezișul peste piept. Ciobanul e îmbrăcat cu cioareci albi de dimie, opinci, o bundă ciobănească din piei de oaie cu comănac de lînă cu canaf. În mînă are bîtă. Fata (iubita lui Jianu și sora lui Alexa) poartă iie cît mai frumos lucrată, cojocel de piele cusut cu flori, catrință lucrată cu flori și fir aurit, colțuni de lînă albă și opinci. În cap are o « bertă » albă de lînă sau este îmbrobodită — aceasta fiind necesar pentru o deghizare cît mai perfectă. Mama Jianului poartă costum țărănesc obișnuit. Rolurile de femei sînt interpretate tot de bărbați.

Spectacolul are loc pe rînd în casele gospodarilor, niciodată izolat ci asociat, cum s-a mai spus, cu alte manifestări caracteristice sărbătorilor de iarnă. Condițiile în care are loc reprezentația, lipsa unei scene care să creeze un cadru anume, propice unei desfășurări în care să se dezvolte o mișcare scenică, determină o desfășurare pe plan liniar a spectacolului. Mișcarea scenică — acea diversitate de planuri care se stabilește în timpul spectacolului între personaje creînd un fel de-a treia dimensiune — la reprezentația scenariului Jianu, lipsește. Intrările și ieșirile personajelor, care imprimă un anumit ritm scenic unui spectacol, lipsesc de asemenea, nu de tot însă, deoarece căpitanul cu potera lui de urmărire își fac intrarea mai tîrziu de cît ceilalți interpreți. Se face aceasta din nevoia de a nu contrazice o logică a conflictului și de a nedumeri astfel publicul; calitățile de firesc, logic, realist, fiind caractere esențiale ale manifestărilor artistice populare în general. În același spectacol popular, izolat și ridicat pe scenă, s-ar crea un joc scenic în care mișcarea de planuri ca și ritmul scenic ar interveni desigur.

Numeroasele melodii pe care drama Jianu le cuprinde au ca și textul pe care sînt cîntate, o puternică influență orășenească. Regăsim acele intonații naționale lăutărești din compozițiile de muzică scenică ale lui Flechten-

---

[1] Fortini Ludwig, Lazăr Irimia din com. Crucea — Vatra Dornei — reg. Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

macher sau Eduard Caudella, ca și ecourile romanței, ale cîntecului ostășesc sau ale imnurilor școlare din acea vreme.

Trebuie să relevăm pe lîngă valoarea acelei vii oglindiri a unui conflict social — o justă zugrăvire a psihologiei personajelor — care ni se înfățișează sub aspectul cel mai caracteristic de prototipuri redate cu trăsături în care intuiția ascuțită și logica sănătoasă sînt prezente. Această conturare expresivă a personajelor determină aceeași logică în desfășurarea conflictului dramatic în care personajele reacționează conform temperamentelor și condiției lor sociale. Ritmul viu sau lent, accelerarea sau încetinirea în mișcarea internă dramatică sînt imprimate tot de justa manifestare psihologică. Turnarea temei haiducești într-o formă de teatru popular, ca și interesul pe care reprezentația l-a găsit în spectatorul rural sînt semnificative. Climatul în care piesa s-a plămădit a fost un climat protestatar, de revoltă socială, în care conflictul a fost tratat de pe poziții de clasă. Personajele pozitive, cele spre care merge simpatia publicului, sînt haiducii în frunte cu eroul dramei care-i dă și numele, iar personajele negative sînt exponenții sociali ai clasei dominante, exploatatoare: căpitanul de poteră fiind prototipul.

Drama populară Jianu în care forma prezintă desigur imperfecțiuni, exprimă realist și viu un aspect al luptei de clasă ca și o atitudine a omului din popor în lupta lui pentru libertate.

ГАЙДУКИ В НАРОДНОМ ТЕАТРЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Существует особый вид светской народной драмы, значение которой состоит главным образом в том, что она отражает важный общественно-исторический аспект. Под разными названиями, как-то: « Жиану », « Гайдуки », « Бужорени », « Банта луй Жиану » и др. — она выявляет один из видов классовой борьбы, в котором народная фантазия изображает с любовью гайдука — народного героя, мятежного выразителя эксплуатируемого класса. Гайдучество как общественно-историческое явление представляет собой одну из форм крестьянского антифеодального движения, общую для всех народов юго-востока Европы. Историческая обстановка в румынских землях предопределяла появление гайдуков, все более учащающееся в последние десятилетия XVIII, и особенно в первой половине XIX века.

Из проведенных до сих пор исследований установлено, что форма гайдукского народного театра выкристаллизовалась во второй половине XIX века. Его представления давались в период зимних праздников не изолировано, а вместе с другими характерными выступлениями: коза, ряженые, колядовщики и т.д. в каждом доме. Сравнивая различные варианты драмы « Жиану », можно установить идентичность действия — сюжет тот же во всех вариантах, а именно: захват и освобождение гайдука Жиану « потерей » (вооруженным отрядом для охраны порядка). Число действующих лиц колеблется в различных вариантах от 6 до 24; они одевались в реалистические костюмы, соответствующие социальному положению каждого персонажа: женские роли исполнялись мужчинами. В форме сценария встречаются нескладности, а в языке чувствуется влияние городских выражений. Небольшое драматическое сочинение содержит много песен, мелодии которых носят также городской характер и напоминают сценическую музыку Флехтенмахера или Э. Кауделла, романсы, солдатские песни и школьные гимны того времени. « Жиану » как жанр музыкальных театральных представлений соответствует оперетте. Гайдукский театр известен преимущественно в Молдове. Он существовал и в Трансильвании, но об этом не существует более глубоких исследований. Олтения и Мунтения не знакомы с этими представлениями.

Народная драма «Жиану» отражает важный аспект классовой борьбы, а также народную этику, в которой добро служит исторической правде.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES « HAÏDOUKS » [1] DANS LE THÉÂTRE POPULAIRE

RÉSUMÉ

Le théâtre dont les héros sont les « haïdouks » est une forme du drame populaire laïque, l'intérêt duquel réside surtout dans le fait qu'il reflète un important aspect social et historique. Sous des titres divers tels que « Jianu », « Les Haïdouks » « Bujorenii », « La Bande de Jianu » etc., ces pièces nous révèlent une forme de la lutte de classe, où l'imagination du peuple met en scène avec tendresse le haïdouk-héros populaire, représentant révolté de la classe exploitée. Au point de vue historique et social, l'action des haïdouks est une forme du mouvement paysan antiféodal, commune à tous les peuples de l'Europe du Sud-Est. Les circonstances historiques des pays roumains ont pour effet de multiplier de plus en plus le nombre des « haïdouks » pendant la seconde moitié du XVIIIe et surtout au début du XIXe siècle.

Les recherches entreprises jusqu'ici sur le théâtre qui met en scène des « haïdouks » montre qu'il a pris forme comme tel pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Ces pièces sont jouées à la période des fêtes d'hiver, non point isolément, mais associées à d'autres manifestations traditionnelles propres à cette saison. Une comparaison des différentes versions du drame « Jianu » permet d'établir l'identité de l'action: la capture et la libération du haïdouk. Le nombre des personnages varie de six à vingtquatre, selon la version. Leur déguisement est réaliste et correspond à l'état social de chaque personnage. Les rôles féminins sont tenus par des hommes. Le scénario est souvent gauche et le vocabulaire subit l'influence du parler des citadins. Ces petites compositions dramatiques comportent de nombreux chants dont les mélodies sont également d'origine citadine et rappellent la musique de scène de Flechtenmacher ou d'Ed. Caudella, les romances, les chansons de soldats et les hymnes scolaires de l'époque. En tant que genre de spectacle, « Jianu » correspond à l'opérette. Le théâtre de « haïdouks » est surtout répandu en Moldavie. Il est également rencontré en Transylvanie, pour laquelle on manque néanmoins de précisions, faute d'investigations soutenues. La Valachie et l'Olténie ne connaissent point ce genre de théâtre.

Le drame populaire « Jianu » illustre un aspect important de la lutte de classe et exprime une éthique populaire où le bien est mis au service de la vérité historique.

[1] Les *Haïdouks* étaient des paysans révoltés qui quittaient leurs foyers pour se réfugier dans les bois ou ils formaient des bandes, pressurant les riches et secourant les pauvres.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INSPIRAȚIA FOLCLORICĂ — TRĂSĂTURĂ ESENȚIALĂ A CREAȚIEI ROMÎNEȘTI PENTRU PIAN

de ELENA ZOTTOVICEANU

Evoluția creației romînești pentru pian se înscrie pe linia integrării organice a cîntecului popular în formele muzicii culte. Folosirea intonațiilor lui conferă operei muzicale o largă accesibilitate și în același timp o fizionomie proprie, care o deosebește de operele muzicale ale altor popoare. Preluate de compozitor, trecute prin prisma personalității sale, turnate în tiparele clasice, ele continuă să vorbească maselor mari de ascultători într-un grai lesne de înțeles de către acestea.

Cîntecul popular nu trebuie să fie un simplu material tematic pe care compozitorul îl ia din vreo culegere tipărită, fără să fi cunoscut el însuși condițiile care i-au dat naștere, expresia și înțelesul pe care îl are pe buzele țăranului. O adevărată apropiere de cîntecul popular nu se poate face fără o apropiere de viață și de oameni; pentru a pătrunde frumusețile lui, e necesar acel contact direct pe care îl preconiza încă de la începutul secolului nostru, Béla Bartók.

Marele muzician maghiar cerea creatorului să culeagă chiar el cîntecele pe care le va folosi apoi în opera sa, să nu fie străin de viața satului, de bucuriile și necazurile ei, să nu se oprească la notarea liniei melodice, ci să treacă dincolo de ea, surprinzînd trăsăturile esențiale de conținut; în felul acesta, va putea da cîntecului în opera sa expresia cea mai potrivită. La această cunoaștere a vieții se referea și George Enescu cînd socotea ca o condiție principală a existenței unei creații autentic romînești, inspirația « din natura noastră, cu nopțile noastre scînteietoare, cu ciobanii care hăulesc, cu cîinii noștri care latră » [1]. Numai vibrația sinceră și puternică a artistului în fața naturii patriei va da naștere unor opere pline de sevă și originalitate.

Integrarea cîntecului popular în cadrul operei culte este un proces complex și dificil, materialul tematic folcloric suscitînd o serie de probleme legate de specificul său, probleme cărora compozitorul trebuie să le găsească soluții proprii. « Să creezi pe baza cîntecelor populare — spunea Bartók — este cea mai grea sarcină, în orice caz nu este mai ușoară decît crearea unei

[1] Al. Șerban, *Interviu cu George Enescu*, în *Flacăra*, 1912, 8 septembrie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

opere pe o tematică originală. Este suficient să avem în vedere că prelucrarea unei teme este în sine un izvor de imense greutăţi... Atunci cînd prelucrezi un cîntec popular sau numai cînd armonizezi, este nevoie de aceeaşi inspiraţie ca şi atunci cînd scrii o operă pe o temă proprie»[1].

Iar Enescu, subliniind dificultatea ca în prelucrare, cîntecului popular să nu i se altereze caracterul şi poezia specifică, cerea ca ea să fie « făcută atît de dibaci, încît această dibăcie profesională să nu apară »[2].

Problemele puse compozitorilor de folosirea materialului folcloric sînt multiple: armonizarea, travaliul tematic, polifonia, ritmica, toate trebuie adaptate materialului tematic original. Prin caracterul său modal, cîntecul popular romînesc este refractar schemelor fixe ale armoniei tonale, cerînd o tratare suplă, eliberată de limitele atracţiei funcţionale. Pe de altă parte, armonizarea adecvată modalităţii cîntecului popular nemaifiind sprijinită de un fundament tonal, se pretează mai greu la dezvoltări ample, favorizînd depănarea liberă a firului melodic. De asemenea şi ritmica complexă nu se încadrează în formule fixe, necesitînd supleţe şi inventivitate.

Formele sub care poate fi utilizată tematica folclorică în creaţia cultă sînt diferite; Bartók, sintetizîndu-le, le reducea la trei aspecte esenţiale:

1. Citatul muzical — adică întrebuinţarea unei melodii populare fără a-i aduce vreo schimbare, îmbogăţită doar de un acompaniament, armonizare etc. Şi aci, Bartók atrage atenţia asupra unui fapt de cea mai mare importanţă, şi anume: « Cadrul în care se prinde melodia trebue negreşit să poată fi dedus din caracterul ei, din însuşirile ei aparente sau latente. Cu alte cuvinte, melodia şi adaosurile trebuie să dea impresia unei unităţi absolute »[3].

2. Crearea de către compozitor a unor melodii asemănătoare celor populare.

3. Transfigurarea creatoare a substanţei muzicii populare. În acest caz deşi autorul nu foloseşte nici citate, nici imitaţii de melodii, totuşi opera sa are caracterul şi atmosfera muzicii patriei sale. Compozitorul şi-a însuşit într-atîta graiul muzical al poporului său « încît îl mînueşte ca şi poetul limba maternă »[4].

S-ar părea că toate acestea nu sînt decît probleme de formă limitate la amănunte de ordin tehnic, fără să aibă contingenţe cu fondul operei muzicale. De fapt ele au fost generate de necesitatea păstrării neştirbite a sensului emoţional al cîntecului popular, deci în ultimă analiză, de conţinut.

Dintr-o foarte generală trecere în revistă, pe care o vom face oprindu-ne asupra cîtorva momente mai importante, vom constata că prezenţa cîntecului popular, sub toate cele trei aspecte semnalate de Bartók, este o trăsătură caracteristică a creaţiei romîneşti pentru pian. Ea se vădeşte încă de la începuturile ei; primele compoziţii pentru pian de I. A. Wachmann, A. Berdescu, H. Ehrlich, nu sînt altceva decît mici transcrieri de cîntece populare, agrementate de un acompaniament armonic. Foarte simple, ele sînt un fel de « Gebrauchsmusick » scrisă de « componiştii » vremii pentru necesităţile de zi de zi ale teatrului şi saloanelor, şi alcătuiau împreună cu dansurile la modă şi cu fanteziile şi potpuriurile din opere, repertoriul epocii.

---

[1] Citat după I. Martînov, *Compozitorul şi folclorul*, în *Probleme de muzică*, 1958, nr. 5, p. 24.

[2] Petru Comarnescu, *Interviu cu George Enescu*, în *Politica*, Bucureşti, 1927, 5 februarie.

[3] Citat după Zeno Vancea, *Rolul muzicii populare în creaţia lui Béla Bartók*, în *Muzica*, I (1951), nr. 3—4, p. 126.

[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aceeași tematică cu « caracter național » primește la Iacob Mureșianu o formă mai complexă. Inspirația autohtonă este semnalată chiar de titluri (Olteanca, Ardeleanca), iar subtitlurile (Improvizațiune, Fantezie, Capriccio) indică formele libere de proporții mici, atît de dragi romanticilor. Scriitura pianistică se complică, vădind o puternică influență chopiniană. Tipică pentru acest gen de piese « de salon », ea exploatează cu destulă îndemînare resursele instrumentului, cuprinzînd toate registrele, în special cel grav și folosind tot arsenalul procedeelor pianistice romantice (cantilene însoțite de acorduri repetate, pasaje « con bravura » în terțe, sexte, octave, simple sau duble etc.). Pe lîngă aceste piese pretențioase, Mureșianu a mai armonizat, poate pentru elevii mai puțin avansați, mici cîntece populare: 2—3 rînduri melodice transcrise cu grijă pentru amănunt, pe care compozitorul le-a completat cu o armonizare de factură tonală. Străduința pentru notarea exactă a detaliului melodic, indicarea localității și numelui culegătorului, vădesc o preocupare pentru autenticitate, neobișnuită în vremea aceea.

Iacob Mureșianu ca și alți compozitori ai aceleiași epoci: George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, Carol Miculi etc., au meritul de a fi încercat să atragă atenția asupra frumuseții cîntecului popular, introducîndu-l în opera lor. Evident, melodia nu-și găsește cel mai adecvat vestmînt în armonia tonală pe care au folosit-o și care o deformează; totuși, prezența unor elemente intonaționale sau ritmice populare îi imprimă un anumit specific. Limitîndu-se la piese mici, ei au scris rareori lucrări mai ample, adoptînd de preferință, în astfel de cazuri, o tematică proprie, slab conturată și vizibil influențată de unul sau altul din marii compozitori ai timpului.

George Enescu este acela care a găsit calea către forma națională, potrivită exprimării unui bogat conținut de viață, folosind cu o intuiție genială elementele populare în forme artistice de valabilitate universală. Caracterul național al operei lui Enescu nu are nimic de-a face cu etnografismul primitiv, care limitează fenomenul de asimilare al limbajului poporului în opera de artă, la formule stereotipe, ce ascund numai lipsa de inspirație. Cîntecul popular nu este pentru el o formă de exotism, nici un mijloc de a pigmenta un limbaj muzical de factură clasică. El constituie modalitatea de a evoca sentimente și imagini legate de plaiurile natale, în limbajul cel mai propriu a le exprima. Creația enesciană degajă o învăluitoare și subtilă atmosferă autentic romînească, prin emoția care animă fiecare frază, chiar atunci cînd vocabularul muzical nu este folcloric.

Enescu se autocaracteriza astfel: « Sînt eminamente un polifonist ». Creatorul, ca și interpretul, au aspirat întotdeauna către polifonie — către suprapunerea și împletirea mai multor melodii — condiție pe care o considera esențială oricărei opere muzicale. Nemulțumit de caracterul monodic al viorii, el a știut să depășească limitele instrumentului ca nimeni altul, dîndu-i o desăvîrșită amploare polifonică. Era deci firesc ca pianul, cu marile sale posibilități, să-l atragă. De aceea, în creația sa, el ocupă un loc foarte însemnat, fiind mereu prezent, fie singur, fie în formație de cameră. Printre primele lucrări pentru pian se înscriu cele 2 suite, op. 3 « în stil vechi » și op. 10. Ele dezvăluie intenția compozitorului de a reînvia suitele de dansuri preclasice, îmbinînd formele vechi cu limbajul contemporan într-o sinteză plină de farmec, intenție pe care o reia pe un plan mai larg și în 2 suite pentru orchestră.

Suita I, scrisă într-o epocă de căutări pe drumul cristalizării unui stil personal, este o încercare de a-și exercita măiestria într-o creație de factură

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

neoclasică. Oprindu-se la mijloace componistice (armonie, scriitură pianistică etc.) cît mai apropiate de modelul pe care și l-a propus, Enescu nu depășește aci cadrul fixat, neindividualizîndu-se încă printr-o notă originală, venită din lumea de intonații ce avea să-i fie caracteristică.

O concepție mult mai largă și mai personală despre reactualizarea formelor vechi apare în Suita a II-a.

Numerotată cu op. 10, ea datează din 1903 și e alcătuită din 4 părți intitulate: Toccata, Sarabanda, Pavana și Bourrée.

Îmbinarea formelor vechi, prezente prin titlurile pieselor, cu limbajul muzical contemporan, ia aci un aspect mult mai complex decît în prima încercare. Compozitorul se depărtează de modelul preclasic, din care nu mai păstrează decît denumirea mișcărilor. Caracterul de dans dispare, dar rămîne esența ritmică — vivacitatea robustă a Bourrée-ului, alunecarea solemnă a Pavanei și virtuozitatea Toccatei introductive. Armonia « de un colorit întrucîtva debussyst » (și Enescu se referea aci în special la Pavana și Bourée) și caracterul « parizian » al Suitei trădează formația franceză a compozitorului. Cît despre Toccata, Enescu afirmă că tema a II-a reproduce inversat motivul ritmic al Toccatei scrise de Maurice Ravel pentru suita sa de pian «Le tombeau de Couperin». Or, Toccata de Ravel a fost scrisă abia în 1917; este oare o scăpare a muzicianului romîn?

În « Amintiri » Enescu spunea: « Chiar dacă noi nu scriem întotdeauna în caracter specific romînesc, totuși, în compozițiile noastre există ceva care ne deosebește de ceilalți ». Această afirmație, care de fapt se referă la Octetul pentru coarde, se poate extinde asupra întregii opere a lui Enescu, inclusiv asupra Suitei a II-a pentru pian. Acel « ceva » care face din creația sa o operă de esență romînească, este întîlnit și în suită, ascuns în inflexiunile melodice de o inefabilă poezie, specific enesciană, ale părților lente, în ritmul viguros al Bourrée-ului.

Cu măiestrie, el pune în slujba expresiei toate calitățile pianului. El însuși pianist — unic în felul lui, căci nu era nimic mai puțin decît un virtuoz — Enescu cunoștea secretul sonorităților topite, acel « fondu » atît de delicat și greu de realizat, care e o condiție importantă a interpretării operei sale. Solicitînd artistului o sensibilitate deosebită, un simț al culorii foarte rafinat și o mare varietate de tușeu, de la tumultul care evocă mase ample orchestrale, la cele mai imperceptibile diferențieri de nuanțe, suitele pentru pian ale lui Enescu exploatează toate posibilitățile instrumentului. Ele sînt primele lucrări din istoria muzicii noastre, care intră în patrimoniul literaturii universale de pian.

Cea de-a treia suită, scrisă în anii războiului, între 1913—1916, e alcătuită din 7 părți, fiecare purtînd un titlu care explică sensul expresiv al piesei. Conținutul determinat, imaginile net conturate, marchează o etapă în tendința compozitorului de a reveni, în plină maturitate, la înclinările programatice pe care le manifestase în tinerețe în Poema romînă.

Într-un anumit sens, opera lui Enescu continuă și realizează, bineînțeles pe un plan superior, strădaniile înaintașilor de a făuri un limbaj național în muzică, totodată ea este temelia pe care se va dezvolta arta muzicală romînească în secolul al XX-lea.

Într-adevăr, evoluția muzicii romînești este nemijlocit legată de creația enesciană, nu prin imitație epigonică, ci prin însușirea principiilor ei de bază, pe care Zeno Vancea le rezuma astfel: ancorarea în creația populară, zugră-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

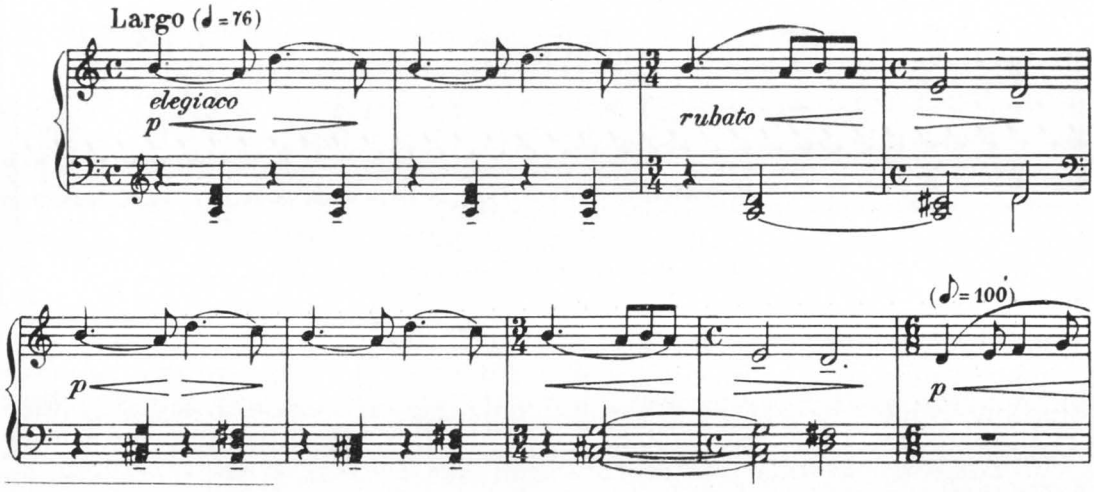
virea vieţii, dragostea pentru ţară şi oameni, încrederea în forţele creatoare ale naţiunii [1].

Compozitorilor din generaţia următoare le-a revenit misiunea de a continua strălucitul exemplu enescian de valorificare pe un plan cît mai înalt a muzicii noastre populare, contribuind prin opera lor la cristalizarea unui stil autentic naţional.

Un exemplu în această privinţă, bineînţeles raportat la mijloacele muzicii corale, îl constituiau lucrările lui Kiriac, Cucu, Vidu, datorită cărora la începutul veacului se putea vorbi despre un stil coral romînesc, şi aceasta în vreme ce în celelalte genuri problema unui stil specific nu era încă rezolvată.

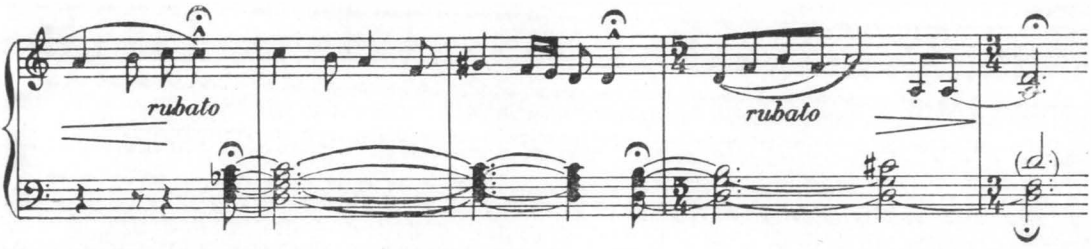
Printre primii compozitori care, folosind în opera lor o tematică aproape exclusiv folclorică, ajung la soluţii satisfăcătoare, contribuind la formarea unui stil romînesc şi în muzica pentru pian, este Sabin Drăgoi. Contactul direct cu cîntecul popular din satul bănăţean în care s-a născut, şi mai tîrziu activitatea de culegător, i-au pus la îndemînă nu numai o sursă de inspiraţie, ci o cunoaştere adîncă a folclorului, fapt de o însemnătate capitală în formarea personalităţii artistice a creatorului, după cum mărturiseşte el însuşi: «Ceea ce a imprimat operei mele o notă personală, ceea ce m-a ferit de a aluneca pe panta cosmopolitismului decadent şi formalist, a fost cunoaşterea profundă a cîntecului popular».

Compozitorul este atras îndeosebi de formele mici, de «miniaturi» (cum îşi intitulează chiar el două caiete de piese) în care merge pe principiul variaţiilor armonice şi ritmice pornite de la o melodie autentic populară. El consideră melodia un «element primordial», căruia trebuie să i se subordoneze toate celelalte mijloace de expresie. Ea trebuie «să corespundă scopului urmărit, să fie cantabilă, frumoasă şi accesibilă». Ca şi Bartók, Drăgoi este de părere că în folclorul nostru impulsul principal este cel melodic, nu cel armonic şi concepţia aceasta se vădeşte în felul în care înţelege să încadreze melodia populară. De pildă, în micile piese din cele 4 caiete de «Cîntece populare şi doine» în care compozitorul se opreşte la o expunere a melodiilor autentic populare, fără a le supune vreunei prelucrări, ele sînt lăsate să se desfăşoare lin, pe un fond armonic discret. Un exemplu concludent este «Foaie verde de un mărar».

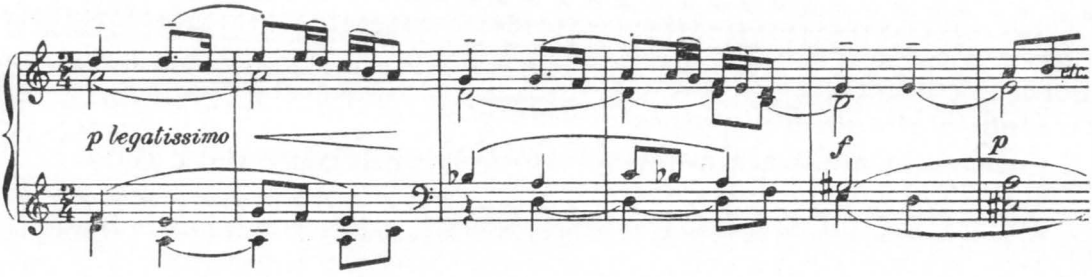


[1] Zeno Vancea, *Rolul şi locul creaţiei lui George Enescu în muzica romînească*, în *Muzica*, V (1955), nr. 5, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Melodia se mișcă liberă, expresivă în simplitatea ei, pe un fond armonic care nu-i stînjenește sau îngreunează mersul firesc, intervenind numai în momentele esențiale și fixînd pilonii armonici. Polifonia, atunci cînd apare, este și ea discretă, vocile secundare urmăresc în imitații libere cîntul principal, întîlnindu-se adesea în acorduri consonante, ca de pildă în cîntecul « Ano, Leno », în care tenorul contrapunctează linia melodică a sopranului într-o imitație simplificată, fără ca sensul vertical să fie neglijat.



Polifonia lui Drăgoi este o polifonie armonică, nu lineară și subordonată melodiei. Din acest punct de vedere, Drăgoi este, după cum remarca muzicologul Zeno Vancea, « un purist », căci « cadrul armonic și polifonic în care este prins cîntecul popular este poate voit mai obiectiv pentru a nu da o interpretare prea personală cîntecului popular, pe care-l vrea cît mai pur, cît mai elocvent în simplitatea sa clasică, fără nici un comentar personal » [1].

Iar în ceea ce privește structura armoniei, Drăgoi este primul compozitor din generația sa care ținînd cont de modalitatea cîntecului popular, creează un limbaj armonic potrivit. O explicație referitoare la felul în care înțelege să folosească mijloacele tradiționale în raport cu materialul tematic folcloric, o dă însuși compozitorul: « În tratarea armonică și contrapunctică, am fost călăuzit de însăși structura cîntecului popular și am folosit tradiția clasică în măsura în care aceasta nu era contrarie caracterului folcloric al temelor. Așa fiind, n-am cultivat nici armonia, nici ritmica, nici contrapunctul ca un scop în sine, ci numai pentru a pune în valoare ideea muzicală. Cîntecul popular m-a făcut să caut noi formule de variație și dezvoltare în spiritul lui. Formulele și procedeele clasice, aplicate mecanic cîntecului popular ar fi însemnat o greșeală ».

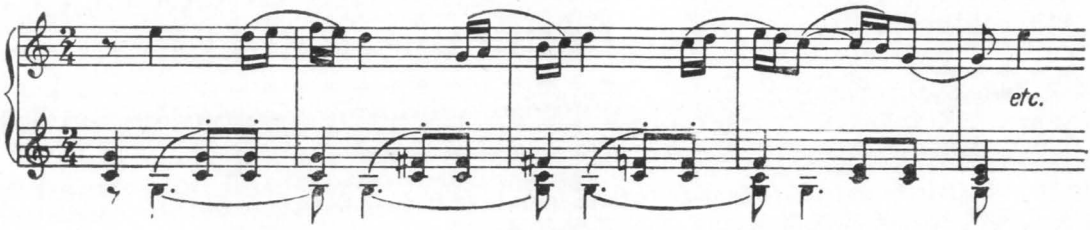
Aceeași preocupare pentru adaptarea la specificul tematicii o aduce Drăgoi și în domeniul ritmicii. Supleţea ritmului și grija pentru găsirea unor soluții interesante în cazurile cele mai dificile este caracteristică. Iată de pildă, jocul « Pe picior » din « Suita de dansuri » în care autorul adoptă o formulă

---

[1] Zeno Vancea, *Problema conținutului și formei în creația școlilor muzicale naționale*, în *Muzica*, VI (1956), nr. 1—2, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ingenioasă: în măsura de 2/4 pe un ritm dactilic persistent, se suprapune melodia de joc, în contratimp, susţinută de pedala sincopată și ea, a basului.



Drăgoi este primul folclorist romîn care a înţeles complexitatea ritmicii populare, găsind soluţii originale în notarea și folosirea ei.

Scrise în scopuri didactice, caietele de Cîntece și doine sau Miniaturile pentru pian, sînt adaptate posibilităţilor tehnice ale copiilor. Scriitura este aerisită, limpede, melodia se mișcă în registrul mediu al pianului, ambitusul este restrîns, acordurile și intervalele « cad sub mînă ». Indicaţiile expresive sînt amănunţite și depășesc sfera termenilor obișnuiţi, cuprinzînd o gamă mult mai largă de sentimente. Autorul cere ca melodiile să fie cîntate: con calore, quasi parlando, all'antico, sereno, amoroso, con innocenza, piangendo, sau mai des, rustico, semplice, liberamente, rapsodico, așa cum cîntă poporul însuși.

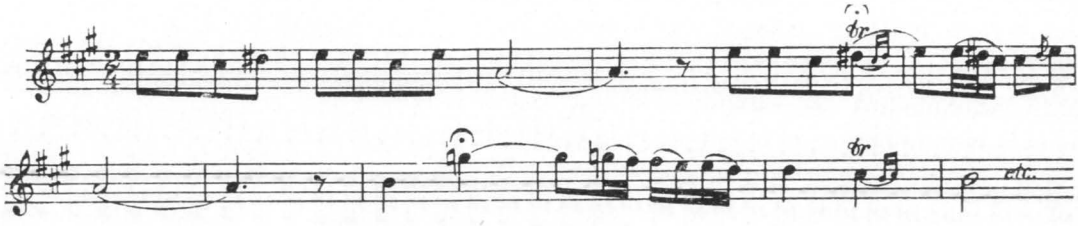
Piesele pentru pian ale lui Sabin Drăgoi, din perioada închegării stilului pianistic romînesc, au adus un aport însemnat la formarea lui și constituie o realizare însemnată în folosirea cîntecului popular în forme mici. Problema esenţială rămînea însă contopirea într-o sinteză perfect unitară a substanţei melodice folclorice cu formele mari clasice. Ea era cu atît mai anevoioasă cu cît caracteristicile cîntecului romînesc cereau o concepţie componistică deosebită.

Pornind de la miniatură, Marţian Negrea realizează în lucrările sale din primele decenii ale secolului, o etapă intermediară înspre forma mare, pe care de altfel o abordează într-o Sonată, care însă nu se situează la același nivel cu celelalte lucrări din aceeași perioadă. Miniatura muzicală ia la Negrea un înţeles programatic și se organizează în ciclu. Astfel, « Impresii de la ţară » reunește piese mărunte, dar sugestive tocmai prin concentrarea lor. Ele se inspiră din viaţa zilnică a satului — e drept, oarecum idilizată — privită prin lumina nostalgică a amintirii. După un « Preludiu » care ne familiarizează cu un procedeu romantic des întrebuinţat de Negrea — figuraţii în acorduri frînte pe al căror murmur neîntrerupt cîntă liber o melodie largă, parcă improvizată — piesa a doua « A fost odată » ne introduce în atmosfera serilor de iarnă, cînd la gura vetrei bunica istorisește nepoţilor povești minunate. Linia melodică simplă și caldă, armonia transparentă, evocă în cîteva rînduri doar, lumea fantastică a basmelor. « Fusul » readuce procedeul de scriitură din « Preludiu », de data aceasta în scop descriptiv: în zumzetul fusului, torcătoarea fredonează un cîntec, ca să-i treacă de urît. « Jocul ielelor » sprinţar, capricios, se bazează pe intonaţii de joc stilizate. Din « Sara'n poartă » se degajă un calm pastoral, ușor învăluit în lumina cenușie a amurgului. Ultima piesă « Alunelu » încheie ciclul cu un joc plin de veselie. În « Impresii de la ţară » nu este vorba de o descriere a unor scene din realitatea imediată, ci de o sugerare a atmosferei sau sentimentelor legate de ele.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Am căutat să zugrăvesc în mod plastic — spune compozitorul — anumite stări sufletești din conţinutul cărora se degajă diferite aspecte ale vieţii ».

Părăsind principiul programatic, Marţian Negrea încearcă într-altă lucrare importantă, o îmbinare între tematica populară și formele dezvoltătoare. Sonatina reușește o fuziune între cele două elemente. În tematica ei se pot distinge, la o scară redusă, cele trei etape de asimilare a folclorului în opera muzicală cultă: citate, reminiscenţe sau interpretări personale ale unor melodii autentice și teme proprii scrise în spirit popular. De exemplu, tema părţii a doua este un cîntec autentic « Foaie verde trei bujori »,



pe care compozitorul brodează 6 variaţii, pe cînd tematica primei părţi, scrisă în spirit popular, îi aparţine. Spre deosebire de Sabin Drăgoi care întrebuinţează în compoziţiile sale, ceea ce este mai caracteristic melosului popular și în funcţie de acest specific, creează celelalte elemente, Negrea alege cu precădere acele melodii care prin tonalitate și simetrie se încadrează mai bine în schema funcţională. Armonia cromatico-romantică, tributară post-romantismului german, vădește unele influenţe străine, care însă sînt asimilate de pe o poziţie creatoare și puse în slujba intenţiei de a compune în « stil romînesc ».

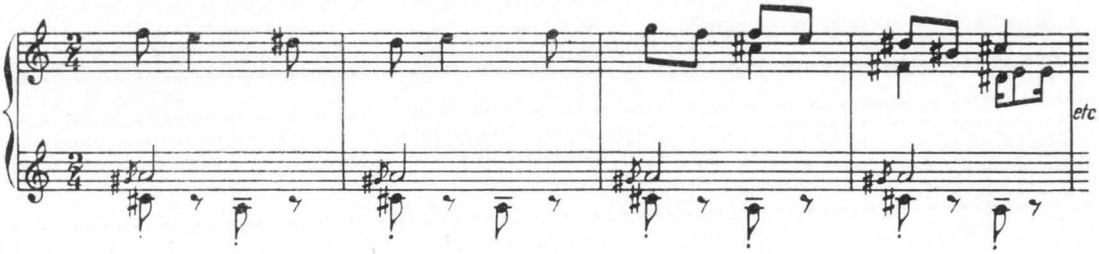
Tendinţele programatice manifestate în ciclul lui Marţian Negrea nu prezentau un caz unic în acel moment. Ele se înscriau pe linia realistă a adoptării unui mod de exprimare mai limpede, apropiind astfel muzica de marele public și ușurînd înţelegerea ei. Această tendinţă se semnalează în aceeași epocă și în lucrările pentru pian ale lui Mihail Jora și ale lui Paul Constantinescu.

Mihail Jora, atras îndeosebi de bogăţia orchestrei, de vastele ei posibilităţi sau de farmecul sonorităţilor conjugate ale instrumentelor în formaţie de cameră, a dedicat pianului solo, puţine din numerele sale de opus. După ce lucrările pentru orchestră și cele pentru cor indicaseră calea aleasă, aceea a preluării și dezvoltării celor mai bune tradiţii ale muzicii noastre, compoziţiile pentru pian « Joujoux pour ma dame » și « Marche juive », « fac un mic ocol » înspre limbajul muzical apusean. « Joujoux pour ma dame » este un mic ciclu de piese pline de vervă; ele dezvăluie desăvîrșitul meșteșug al compozitorului de a crea climate muzicale variate, încercîndu-se în dificilul gen al parodiei. Cu dezinvoltură, el se exprimă « à la manière de... » fără ca personalitatea sa să se estompeze vreun moment; permanent prezentă, ea se reliefează în graţiosul portret al « Doamnei », cu un lirism caracteristic. Celelalte piese din ciclu sînt pline de acel humor caustic propriu compozitorului, fine ironii la adresa exagerărilor muzicii moderne.

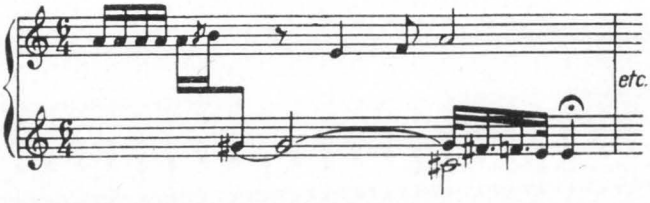
Bazate pe aceleași principii programatice, cele 4 Fabule de Paul Constantinescu schiţează cîteva imagini foarte pregnante. În cîteva trăsături ușoare, compozitorul conturează cu o mare plasticitate, mici scene vii, niciodată statice, pline de savoare. Motivele literare folosite ca titluri pot fi adesea întîlnite în folclor. Poporul știe că « Pisica cu clopoţei » nu prinde șoareci, sau

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că prea adesea se întîlnesc în viață femei certăreţe ca cele două păsări din ultima fabulă. Povestea corbului și a vulpii e binecunoscută, cît despre «Cocoșul cu ochii scoși», el apare în numeroase producţii populare legate de pregătirile de nuntă, făcînd parte din zestre și arătînd într-o formă glumeaţă sărăcia mirilor sau zgîrcenia socrilor. După cum se vede, alegoria ascunde personaje bine definite și nu întunecă fondul real. Melodia, și mai cu seamă ritmurile, mînuite cu măiestrie sînt mijloacele de plasticizare care redau trăsăturile morale și fizice ale personajelor. Mișcările încete, feline, ale pisicii la pîndă, se precipită treptat întovărășite de clinchetul clopoţeilor, ritmul sacadat, ţeapăn, grotesc al corbului



în contrast cu motivul șerpuitor insinuant,



ce se repetă tot mai insistent, mai convingător, alcătuiesc un dialog cît se poate de plastic. Volubilitatea șaisprezecimilor repetate la ambele mîini, alunecările descendente în registrul acut din ultima Fabulă, traduc în muzică cu o extremă pregnanţă, fără să alunece nici un moment în naturalism, o ceartă aprinsă.

Prin viaţa intensă care le animă, prin rîsul lor sănătos și prin caracterul fantasticului lor, Fabulele lui Paul Constantinescu se apropie de poveștile lui Ion Creangă. Mai mult, s-ar putea spune că limbajul lor muzical este popular, așa cum graiul lui Creangă este popular. Ţăranii « nu vorbesc și nici nu pot vorbi ca în proza lui Creangă », dar în ea recunoaștem « esenţa cea mai subtilă a graiului nostru popular » [1]. Tot astfel, melodica Fabulelor lui Paul Constantinescu este romînească, deși nu cuprinde nici citate, nici imitaţii după cîntece populare. Armonia se bazează pe principiul tonalităţii pe care compozitorul îl îmbogăţește cu multiplele posibilităţi armonice care izvorăsc din structura melodiei populare romînești. Axată îndeosebi pe probleme de ritm și sonoritate, scriitura aparent simplă, fără să pună probleme de virtuozitate, cere interpretului un ritm foarte precis, fantezie, și un pronunţat simţ al humorului, pe lîngă stăpînirea resurselor coloristice ale instrumentului. Fabulele lui Paul Constantinescu sînt o frumoasă reușită în genul miniaturii și reprezintă o rezolvare originală în problema stilului pianistic romînesc.

În concluzie se poate constata că formele mici sînt bine reprezentate în literatura pianistică a timpului; separate sau organizate în mici cicluri,

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Despre marele povestitor Ion Creangă*, București, 1954, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

programatice sau nu, ele sînt treapta pregătitoare pentru elaborarea unor lucrări de proporţii ample ca sonata sau concertul.

Genul concertant este aproape complet absent, puţinele lucrări de acest fel ca Burlesca pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu sau concertul de Drăgoi, nefiind decît cazuri izolate şi deci neconcludente.

Repertoriul de Sonate, deşi sărac, numără însă opere de valoare universală datorită prezenţei Sonatelor lui George Enescu, dintre care a III-a este cea mai apropiată de melosul popular romînesc. Sobră ca mijloace de exprimare, de un aspect oarecum clasicizant, ea are o melodică esenţialmente romînească. Modalismul unor motive, melodia bogat ornamentată, ritmica variată, toate aceste elemente conferă temelor şi dezvoltărilor un caracter autentic romînesc chiar dacă uneori e mai greu de sezisat. Cerînd pianului un colorit orchestral, Enescu merge pînă la diferenţierea maximă de nuanţe şi timbre pe care poate să le sugereze instrumentul. Cu toate că scriitura este foarte pianistică, sonata este destul de dificilă ca execuţie, mai cu seamă că indicaţiile de detalii, pedale, nuanţe, agogică, foarte minuţios notate, se cer fidel redate, ceea ce nu este totdeauna uşor.

Calea deschisă de George Enescu a fost continuată de Mihail Jora, cu romantica sa sonată în Re bemol, op. 21. Schumaniană nu prin imitaţie, ci prin contingenţe temperamentale, ea aminteşte de marele compozitor german prin elan, contraste de umbră şi lumină, duioşia, neliniştea şi poezia ei. Tematica este de factură cu totul personală. Ea nu este «făcută pe teme populare, însă are atmosfera lor şi elementele sale (sic) componente; cîntecul său nu este popular, însă are inflexiunile şi etosul lui, iar pe deasupra răzbate încă personalitatea de creator a compozitorului însuşi...»[1]. Limbajul armonic, polifonic, bogat, poartă amprenta epocii contemporane şi foloseşte unele cuceriri ale muzicii moderne, pe care le integrează într-o perfectă unitate de stil. Ca şi în celelalte lucrări ale lui Mihail Jora, şi în Sonata opus 21 «ambianţa sonoră este pe de-antregul romînească»[2], chiar dacă aci acest lucru este mai puţin evident.

Din această scurtă privire retrospectivă asupra creaţiei pianistice romîneşti dinainte de 23 August 1944, se desprinde un tablou în care se poate vedea că spre deosebire de occident unde muzica se înfunda tot mai mult în marasmul decadenţei, unde hipertrofia formei ascundea lipsa de inspiraţie şi sterilitatea de idei, creaţia noastră, sprijinindu-se pe tradiţiile sănătoase ale înaintaşilor, se dezvolta pe calea realismului.

Deşi lipsiţi de sprijin material şi moral, de directive estetice determinante, supuşi influenţelor curentelor decadente din apus, descurajaţi de indiferenţa şi snobismul publicului sălilor de concert din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, deşi unii compozitori au abandonat filonul cîntecului popular, cei mai mulţi, în frunte cu Mihail Jora, au continuat calea indicată de opera lui Enescu. Stilurile şi personalităţile erau diferite, ideea directoare era însă aceeaşi — de a scrie într-un limbaj romînesc bine definit.

23 August 1944 a marcat şi pentru muzică, asemenea şi celorlalte domenii ale vieţii, începutul unei ere noi. În toate ramurile creaţiei muzicale, toate formele au fost supuse unei înnoiri de substanţă, bazată pe însuşirea principiilor realismului socialist. Compozitorii s-au apropiat de realitate, căutînd să reflecte în muzica lor tot ce este esenţial. Artistul conştient, trăind intens

---

[1] PAUL CONSTANTINESCU, *Mihail Jora*, în *Muzica*, VIII (1958), nr. 2, p. 27.

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

efortul colectiv pentru transformarea societăţii, abordînd o tematică largă, cuprinzătoare, trebuie să găsească mijloacele cele mai potrivite pentru a transmite mesajul său oamenilor, pentru a fi înţeles de ei.

În căutarea mijloacelor de exprimare cele mai adecvate, compozitorii s-au adresat și folclorului nou, născut și dezvoltat în anii Puterii Populare. Este vorba, evident, tot de cîntecul popular, dar un cîntec care poartă pecetea marilor transformări din ultimii ani. El oglindește viața nouă cu orizonturile pe care ea le-a deschis oamenilor muncii. Înnoirii conținutului îi corespunde bineînțeles un proces analog și în ceea ce privește forma.

Datorită permanentei legături cu orașul, cu marile șantiere, cu muncitorii, din contactul cu cîntecele de masă de largă circulație, folclorul rural s-a îmbogățit și cu elemente intonaționale noi. Acest cîntec al vremurilor noastre își găsește deplina valorificare în creația cultă.

Limbajul impregnat de intonațiile melosului popular este capabil să servească tendinței de a reda realitatea revoluționară a zilelor noastre, tendință mai vizibilă poate în muzica simfonică, dar existentă și în cea pentru pian. Mijloacele prin care ea este exprimată, variază de la creator la creator, potrivit temperamentului și sensibilității proprii fiecăruia, dar independent de orice diferență individuală, ele sînt generate de o temelie comună — viața și arta muzicală a poporului.

Artistul care creează în spiritul realismului socialist sezisează aspectele vieții și ale luptei dintre vechi și nou și le înfățișează în opera sa.

Tocmai pentru redarea acestui conflict, a sentimentelor majore, pare deosebit de indicată forma amplă de sonată, cu construcția ei logică, echilibrată, bazată pe înfruntarea a două idei antagonice.

Din repertoriul original fac astăzi parte valoroase sonate și sonatine ale compozitorilor Pascal Bentoiu, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Max Eisicovici, Diamandi Gheciu, Valentin Gheorghiu, Virgil Gheorghiu, Erwin Junger, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Eugen Radovici, Aurel Stroe, Sigismund Toduță și alții. În aceste lucrări, conținutul emoțional este exprimat într-un grai care folosește pe o scară largă intonațiile populare, într-o mare varietate de procedee, adaptate cerințelor materialului melodic și necesităților expresive, și bineînțeles determinate de personalitatea compozitorului.

Pe aceeași linie de căutare a formelor celor mai accesibile și mai adecvate unui conținut bogat, este semnificativă apariția unui însemnat număr de concerte pentru pian și orchestră. Posibilitățile de expresie ale instrumentului se găsesc potențate la maximum în această formă, datorită amplificării și completării pe care le-o dă conjugarea sonorității sale cu timbrele și culorile orchestrei. Totodată, caracterul spectaculos al partiturii solistice propriu genului, apropie concertul de masele largi de ascultători.

Pe de altă parte, numărul mare de concerte scrise în ultimii ani se explică și prin necesitățile mereu crescînde ale vieții muzicale. În trecut, creația originală cuprindea, după cum s-a mai spus, foarte puține lucrări de acest fel, limitîndu-se mai mult la piese mici, suite etc., aceasta și pentru că viața de concert se afla în mîinile unor impresari, care urmărind numai profituri materiale nu erau interesați să promoveze pe soliștii romîni. Aceștia, avînd prea rareori ocazia să apară pe estradă alături de o orchestră simfonică, nu îndrăzneau să riște un insucces prezentîndu-se în fața unui public cosmopolit cu o primă audiție romînească și preferau să abordeze repertoriul consacrat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Astăzi, în noile condiţii din ţara noastră, cînd viaţa muzicală face parte integrantă din politica culturală a statului democrat-popular, o dată cu dezvoltarea ei și cu afirmarea unor pianiști valoroși, compozitorii au abordat concertul pentru pian în scopul de a răspunde necesităţii formării unui repertoriu pianistic original.

Un loc deosebit în aprecierea marelui public îl ocupă Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu.

Această lucrare, deosebit de valoroasă, este construită numai pe material tematic folcloric, limbajul muzical fiind în întregime inspirat din cîntecul romînesc; fiecare motiv, fiecare frază, izvorăște din melosul popular și poartă pecetea lui.

După o primă parte în formă de sonată, de o admirabilă unitate, partea a II-a aduce o atmosferă contrastantă. Pornind de la o melodie de doină, întreaga mișcare, prin conţinutul elegiac, prin melodica ei caldă și forma liberă, dar în același timp foarte susţinută, ia aspectul unei doine transpuse pe un plan mare, în care intervin numeroase melodii contrastante, creînd momente de tensiune în planul general liric al acestui andante de o mare frumuseţe. Finalul aduce o notă de veselie, încheind concertul într-o atmosferă de optimism robust.

Din punct de vedere al armoniei, Paul Constantinescu urmărește îndeaproape latenţele melodiei. Deși se bazează pe principiile clasice ale tonalităţii, el adîncește și explică în armonie toate inflexiunile modale ale melodiei. Născută din ea, armonia o întregește, colorînd-o și îmbogăţindu-i sensul expresiv.

În raportul de sonoritate, pianul nu are un rol concertant de prim ordin, ci se integrează în ţesătura sonoră a orchestrei, tratată cu sobrietate, singurele efecte fiind folosite în momentele în care pianul imită timbrul specific al instrumentelor populare (ţambalul).

Din punct de vedere pianistic, concertul solicită interpretului calităţi tehnice, deși nu face din virtuozitate un scop în sine, punînd accentul pe mijloacele expresive și coloristice ale instrumentului.

Melodicitatea, vigoarea, larga accesibilitate, limbajul inspirat din cîntecul popular, cantabilitatea lui, construcţia echilibrată, originalitatea tratării, fac din această lucrare o remarcabilă reușită în folosirea creatoare a cîntecului popular în formele mari.

Se mai cere citat și concertul tînărului compozitor Pascal Bentoiu. De factură tradiţională în ceea ce privește orchestraţia, scriitura solistică și construcţia, concertul înlănţuie o primă parte bine echilibrată de o parte lentă a cărei ambianţă romantică este de o reală poezie și de un final plin de prospeţime și vivacitate.

Pianul nu are probleme de virtuozitate, dar joacă un rol important în expunerea tematicii. Cu toate că o oarecare limitare a registrului sonor, faţă de posibilităţile aparatului orchestral, dă naștere unei impresii de uniformitate, concertul vădește o dată mai mult calităţile unui compozitor de talent.

De asemenea, în repertoriul permanent al pianiștilor au mai intrat și concertele de Virgil Gheorghiu, Virgil Oniţiu, Alexandru Velehorschi etc.

Tot pe baza inspiraţiei populare s-a dezvoltat în ultimii 15 ani și un gen deosebit de important, cu totul neglijat în trecut, acela al literaturii pianistice pentru copii. Greșit considerată pînă nu demult un gen minor, astăzi literatura muzicală didactică face parte din sfera preocupărilor tuturor compozitorilor. Fie că amintim de fermecătoarele « Poze și pozne » de Mihail

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Jora, sau de « Suita tinerească » a Hildei Jerea, de « Schiţele » lui Virgil Gheorghiu sau de ciclul « Din lumea copiilor » de Anatol Vieru, toate aceste lucrări şi încă multe altele sînt chemate a împlini o lacună în educaţia muzicală a celor mici, care era limitată numai la literatura didactică străină. Ele au scopul de a-i familiariza prin lucrări valoroase, scrise simplu, într-o manieră accesibilă şi instructivă totodată, cu intonaţiile melodiei romîneşti, învăţîndu-i să cunoască şi să iubească cîntecul popular.

Astfel, creaţia actuală pentru pian se dezvoltă în toate genurile ei într-o puternică şi sinceră legătură cu realitatea, cu oamenii. Noutatea, contemporaneitatea ei, se datorează nu unor inovaţii formale fără justificare expresivă, ci prezenţei unui conţinut izvorît din viaţa poporului.

Compozitorii noştri ştiu să vorbească simplu şi cu naturaleţe graiul lui; pentru ei folosirea cîntecului popular nu este un procedeu formal de aplicare mecanică a unui material tematic dat, ci un mijloc de exprimare direct şi convingător.

Astăzi, cînd problema « corelaţiei dintre creaţia populară şi cea cultă », problema « compozitorul şi folclorul » devin, după cum sublinia muzicologul sovietic Martînov « aproape o piatră de încercare pentru definirea celor mai importante principii estetice » [1], poziţia creatorilor noştri faţă de cîntecul popular oglindeşte orientarea sănătoasă şi drumul luminos pe care păşeşte arta muzicală romînească.

Însuşirea organică a substanţei folclorice este o condiţie esenţială, pentru ca opera muzicală să intre în patrimoniul artei realiste, o condiţie esenţială a valorii şi viabilităţii ei. De aceea, tocmai împotriva acestui punct se îndreaptă atacurile formaliştilor, care neagă cu înverşunare muzicii caracterul naţional, acea fizionomie particulară pe care i-o dă asimilarea cîntecului poporului şi pe care ei îl înlocuiesc cu scheme despersonalizatoare, cosmopolite ca în cazul sistemului dodecafonic şi al muzicii concrete sau electronice. Afirmaţia că însuşirea intonaţiilor cîntecelor populare ar împiedica pe compozitor să-şi desfăşoare personalitatea, uniformizînd individualităţile, este infirmată de întreaga istorie a muzicii, de dezvoltarea strălucită a muzicii sovietice şi de exemplul celor mai valoroşi compozitori contemporani din toate ţările. În arta noastră muzicală, inspiraţia populară nu numai că nu a împiedicat înflorirea a numeroase personalităţi artistice, ci dimpotrivă a fecundat imaginaţia creatoare a compozitorilor.

Astfel, sub semnul ei, cuprinzînd cele mai variate genuri, de la miniaturile pentru copii la spectaculosul concert cu orchestră, creaţia contemporană pentru pian se dezvoltă, luînd o amploare fără precedent în istoria noastră muzicală, pe linia realismului socialist, accesibilă şi pătrunsă de caracter popular.

ФОЛЬКЛОР КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ — ОСНОВНАЯ ЧЕРТА РУМЫНСКОГО ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Автор исходит из положения, что эволюция румынского творчества для фортепиано идет по пути органического включения народной песни в формы культурной музыки; он предварительно демонстрирует значение этого метода, цитируя также

[1] I. Martînov, *Compozitorul şi folclorul*, în *Probleme de muzică*, nr. 5, 1958, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

высказывания некоторых видных представителей мировой и румынской музыки (Б. Барток, Г. Энеску) и дает под этим углом зрения краткий обзор развития румынского творчества для фортепиано.

Рассматривается значение этого явления, вытекающее, главным образом, из необходимости выразить богатое содержание идей, а не сводящееся лишь к техническим деталям. Этот краткий обзор приводит и выводу, что наличие народной песни (во всех трех видах, отмеченных Б. Бартоком) является характерной чертой румынского творчества для фортепиано. Как поворотный пункт подчеркивается вклад Г. Энеску, нашедшего путь к национальной форме, сооветствующей выражению богатого содержания, пользующегося, благодаря своей гениальной интуиции, народными элементами в художественных формах, представляющих мировую ценность.

Творчество С. Дрэгоя является новым вкладом в формирование румынского фортепианного стиля, являясь значительным достижением в использовании народной песни в небольших произведениях. М. Негря, М. Жора, П. Константинеску продолжали идти по пути, проложенному великим Г. Энеску. В современном творчестве произведения композиторов П. Константинеску, П. Бентою, Т. Чиорти, В. Георгиу, М. Эйсиковича, Диаманди Гечиу, А. Мендельсона и др. обогащают музыку для фортепиано, развивающуюся по пути связи с действительностью, причем использование народной песни является непосредственным и убедительным средством выражения. В настоящее время творчество для фортепиано, охватывающее самые разнообразные виды от миниатюры до концерта, достигло небывалого в истории румынской музыки размаха.

L'INSPIRATION FOLKLORIQUE, TRAIT ESSENTIEL DE LA CRÉATION MUSICALE ROUMAINE POUR LE PIANO

RÉSUMÉ

L'auteur de l'article pose en principe que la création musicale roumaine pour le piano suit la voie d'une intégration organique du chant populaire aux formes de la musique cultivée et cite à l'appui les avis de quelques personnalités marquantes de la musique universelle et de la musique roumaine telles que Béla Bartók et George Enescu. Suit un bref historique du développement de la musique roumaine, pour le piano considéré sous cet aspect.

L'auteur examine ensuite l'importance de ce phénomène, laquelle découle notamment du riche contenu d'idées que la musique est tenue d'exprimer, car il ne saurait être question d'un simple problème de forme qui se bornerait uniquement à des détails d'ordre technique. La conclusion de ces constatations est que la présence du chant populaire (sous les trois aspects signalés par B. Bartók) est la caractéristique de la création musicale roumaine pour piano. L'auteur rappelle ici le tournant décisif que marque à cet égard l'apport de G. Enescu, qui, en utilisant avec une intuition géniale les élements populaires dans des formes artistiques d'une valeur universelle, sut trouver la voie vers une forme nationale propre à exprimer un riche contenu.

Les compositions de S. Drăgoi, nouvelle contribution à la formation du style roumain de la musique pour piano, constituent une importante réalisation en matière d'utilisation du chant populaire dans des œuvres de peu d'étendue. M. Negrea, M. Jora, P. Constantinescu ont suivi la voie frayée par le grand Enescu. Parmi les compositeurs contemporains P. Constantinescu, P. Bentoiu, T. Ciortea, V. Gheorghiu, M. Eisicovici, Diamandi Gheciu, A. Mendelsohn et d'autres enrichissent eux aussi la musique roumaine pour le piano dont le développement suit la même orientation du contact avec la réalité, l'emploi du chant populaire étant un moyen d'expression aussi direct que convaincant. De notre temps, la création musicale pour le piano, qui embrasse les genres les plus divers, allant de la miniature au concerto, prend une ampleur sans précedent dans l'histoire de la musique roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

CONTRIBUŢII LA STUDIUL SCOARŢELOR MARAMUREŞENE

Consideraţiuni generale. Trebuie să facem dintru început o precizare de terminologie. De fapt cuvintele « scoarţă » şi « covor » circulă foarte puţin printre maramureşeni. Bătrînii nu le cunosc, iar cei tineri care au auzit şi cunosc aceste cuvinte nu le folosesc în vorbirea curentă. Ţesăturile de lînă care corespund scoarţelor sau covoarelor sînt desemnate în Maramureş prin doi termeni: « ţol » (plural ţoluri) care reprezintă covorul propriu-zis şi «cergă» (plural cergi) denumind o ţesătură lucrată dintr-un fir mai gros şi folosită pentru acoperit patul, pentru învelit şi, uneori, pentru împodobit interiorul. Întrucît termenii « ţol » şi « cergă » au o circulaţie strict locală, în cursul textului vom folosi, cu acelaşi sens, cuvintele scoarţă şi covor, acestea fiind consacrate în literatura de specialitate.

Printre creaţiile artei populare maramureşene, scoarţele ocupă un loc deosebit de însemnat şi de original. Valoarea şi originalitatea lor constă în compoziţia ornamentală şi în colorit. Sub aceste aspecte scoarţa maramureşeană se diferenţiază net de creaţiile de acelaşi gen din alte regiuni ale ţării. Este adevărat că din punct de vedere al coloritului şi, în unele privinţe, chiar sub raportul unor elemente ornamentale, scoarţele populare maramureşene prezintă unele înrudiri cu covorul bucovinean şi cel din Moldova de Nord. De asemenea atrag atenţia unele trăsături comune ale covorului maramureşean, în ceea ce priveşte cromatica şi structura ornamentală, cu piesele similare din ţările nordice — Norvegia, Suedia, Finlanda.

Dar dacă se pot observa unele înrudiri şi legături ale covorului maramureşean spre nord - est, aceste înrudiri încetează înspre sud - vest, adică înspre celelalte zone etnografice ale Transilvaniei cum ar fi, de pildă, Năsăudul, Hunedoara, Aradul şi Banatul — zone cu o remarcabilă artă a covoarelor. Să precizăm. Nu este vorba de elementele ornamentale şi de stilul ornamental, respectiv stilul geometric, care se întîlneşte pe tot teritoriul ţării şi care este dătător de ton în cazul covorului maramureşean, ci de modul în care sînt tratate şi rezolvate aceste ornamente şi, mai ales, de aşezarea lor în ansamblul compoziţiei.

Cu toată valoarea sa artistică incontestabilă, covorul maramureşean nu s-a bucurat de o tratare mai atentă în lucrările apărute pînă în prezent asupra creaţiei artistice populare romîneşti. În lucrarea sa privind arta populară din Romînia [1] N. Iorga, de pildă, face doar o singură remarcă în legătură cu acest covor şi anume, frecvenţa motivului horei în ornamentarea chenarului.

Cu mult mai multă căldură şi înţelegere, cu un mai adînc spirit de pătrundere vorbeşte despre covorul maramureşean academicianul G. Oprescu, surprinzîndu-i particularităţile şi specificul. În lucrarea sa închinată artei ţăranului romîn, academicianul G. Oprescu a intuit clar, atunci cînd a afirmat că în momentul « cînd această parte a Romîniei (e vorba de Maramureş — N.A.) va fi mai bine cunoscută, am con-

[1] N. Iorga, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. 104.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vingerea că vom fi uimiți de simțul decorativ, de bogăția invenției, de darul născut al culorilor de care dau dovadă țesătoarele de covoare din Maramureș. Covorul face impresia unei lucrături mai aspre și poate mai puțin îngrijite, dar el nu este cu nimic mai prejos, prin frumusețea coloritului, față de cele din restul țării, exceptînd Oltenia »[1].

În articolul de față ne propunem tocmai să subliniem cîteva particularități principale și specifice ale covoarelor maramureșene, particularități care așază aceste creații printre cele mai valoroase realizări artistice ale poporului romîn.

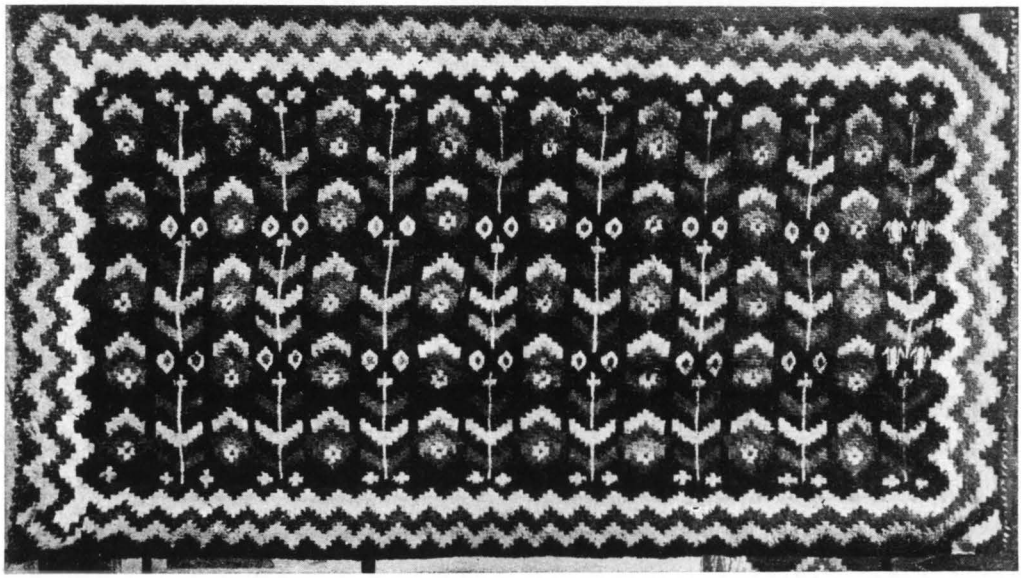


Fig. 1. — Covor din Ieud — Vișeu. Vechime aproximativă: sfîrșitul secolului al XIX-lea. Colecția Muzeului satului.

DATE DESPRE MATERIA PRIMĂ ȘI TEHNICA CONFECȚIONĂRII SCOARȚELOR. Ca materie primă se folosește firul de cînepă, răsucit în două, pentru urzeală[2] și firul de lînă simplu pentru bătează. Folosirea cînepii pentru urzeală nu trebuie explicată numai prin lipsa lînii, ci și prin motive practice de conservare.

Firul, atît de urzeală cît și de bătează, se toarce mai subțire pentru « țoluri » decît pentru « cergi » fapt determinat de destinația diferită a acestor două categorii de țesături: « țolul » are, în primul rînd, un rol ornamental, pe cînd cerga, unul mai mult practic. Și calitatea lînii diferă, pentru cergi folosindu-se mai mult « canura », adică resturile de lînă care rămîn după ce se separă firul de păr mai lung. Operația aceasta de separare se face cu ajutorul unor unelte speciale pentru prelucrarea lînii ca: perii, piepteni, hecelă etc.

O dată așezată urzeala în război, țesătoarea începe « alesul » scoarței după modelul sau modelele date. Trebuie să menționăm aici faptul că indicațiile care se dau țesătoarei cu privire la model și culori sînt, uneori, foarte vagi. Cîteodată se indică chiar mai multe izvoade și nu numai după covoare, ci și după alte țesături de casă — ștergare, de pildă — sau cusături de pe cămășile femeiești. De aceea la « alesul » unei scoarțe intră în joc foarte multă libertate de imaginație și pricepere din partea țesătoarei.

Altădată, cînd covoarele erau destinate numai pentru gospodăria proprie, alesul lor se făcea mai mult toamna și iarna. Astăzi însă, cînd o mare parte a scoarțelor se face pentru vînzare, confecționarea lor are loc în tot timpul anului mai ales în satele specializate în acest meșteșug ca: Botiza, Călinești, Giulești, Berbești, această din urmă localitate fiind renumită, cu deo-

[1] G. OPRESCU, *L'art du paysan roumain*, București, 1937, p. 56.

[2] La cergi urzeala se face adesea din cînepă amestecată cu lînă, iar în unele cazuri numai din lînă curată, mai ales la cergile folosite pentru învelit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sebire, în producția cergilor. Ca și pentru celelalte categorii de țesături, așezarea urzelei de covoare la războiul de țesut se indică prin expresia « a pune tiara ». Într-o « tiară » poate fi un covor sau mai multe — depinde de lungimea lor.

Scoarțele maramureșene, țesute numai în două ițe, sînt lucrate în două tehnici: « în ciur » și « în prinse ». În primul caz, între conturul motivului ornamental — de obicei geometric — și restul cîmpului, sau chiar pe conturul elementelor componente ale motivului, se executau, prin alesătură, mici găuri — « ciur ». Prin aceasta ornamentul era mai bine scos în evidență, apărînd mai individualizat în ansamblul cîmpului ornamental. Orice covor, cu orice compoziție ornamentală, poate fi executat prin oricare din aceste tehnici. Tehnica « în ciur » sau « în găuri » este extrem de migăloasă și cere multă atenție. Ea apare mai frecvent la exemplarele vechi. De la începutul secolului al XX-lea și cu deosebire, după primul război mondial, această tehnică a fost părăsită, menținîndu-se și generalizîndu-se tehnica « în prinse » în care caz suprafața țesăturii apare continuă, ornamentul fiind complet legat de restul cîmpului ornamental. Este adevărat că pentru trecut acest indiciu de tehnică nu este suficient pentru o datare sigură a covoarelor, pentru că în trecut cele două tehnici coexistau. Și cînd vorbim de trecut trebuie să facem precizarea că avem în vedere secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, perioade din care am avut exemplare pentru analiză.

Tehnica « în ciur » se întîlnește numai la covoarele propriu-zise.

Categoriile și destinația scoarțelor. Dimensiunile, forma, structura și compoziția ornamentală și cromatică a covoarelor sînt în funcție de destinație. Din acest punct de vedere covoarele maramureșene pot fi împărțite astfel: « țoluri » de rudă [1], « țoluri » pentru acoperit patul, « țoluri » folosite ca față de masă, iar mai recent, în casele maramureșene, covoarele au început să fie atîrnate și pe pereți.

« Țolul » de rudă, numit în unele sate « rudaș », prezintă două variante, determinate de felul în care piesa se așază pe rudă. În satele de pe valea Marei și în cele de pe Cosău covorul de rudă se așază în lungime. În acest caz, piesa este o țesătură lungă, variind între 4—6 m după lungimea peretelui. Pe cele două margini, de-a lungul țesăturii, se fac două brîie de ornamente, un fel de chenar. Covorul se așază cu o margine petrecută pe după rudă, astfel încît nu apare la vedere decît o singură margine, un singur brîu. Din această cauză vom găsi foarte multe covoare de rudă avînd cele două margini ornamentate diferit. Schimbînd, din timp în timp, așezarea covorului cu altă margine spre interior, din cauza diferenței elementelor ornamentale și a modificării raportului decorativ și cromatic dintre chenar și cîmp, se schimbă însăși înfățișarea ornamentală de ansamblu a rudei. Uneori această schimbare este atît de puternică, încît, dacă nu ești atent la compoziția ornamentală a cîmpului, ai impresia unui alt exemplar.

În cele mai multe sate de pe Valea Izei, covorul de rudă se așază în lățime, îndoit pe mijloc, cu capetele petrecute după rudă. Așezîndu-se mai multe exemplare unul lîngă altul, ruda capătă o impresionantă varietate de culoare și ornamentație. Ca formă și dimensiuni covorul este mai scurt și mai lat decît varianta de pe Valea Marei descrisă mai sus, dar sub raportul compoziției păstrează aceeași structură: un chenar pe cele două margini, încadrînd cîmpul central al covorului. Și aici se observă, la unele exemplare, aceeași încercare de a da o mai mare varietate ornamentală și cromatică, atît chenarului cît și cîmpului central, prin aplicarea unei compoziții diferite pe jumătăți de covor, cu deosebirea însă că de data aceasta fenomenul se realizează pe lățimea covorului și nu afectează numai chenarul, ca pe Valea Marei, ci și cîmpul central. O jumătate de covor se ornamentează cu anumite motive, iar cealaltă jumătate prezintă o altă compoziție.

Cu toată frecvența acestui fenomen, în special la exemplarele mai recente, el nu trebuie privit ca o însușire esențială a covorului maramureșean, în ceea ce privește latura artistică a genului. El capătă însă o deosebită semnificație atunci cînd luăm în considerare implicațiile sale social-economice. În ce constă această semnificație?

Studiind covoarele maramureșene din punct de vedere al destinației lor, constatăm că tipul care a fost cel mai mult cultivat și dezvoltat este tocmai covorul

[1] Ruda este o prăjină suspendată de obicei în partea superioară a peretelui din fundul camerei peste care se așază covoare și alte categorii de țesături într-o ordine anumită. Ruda împreună cu patul, îmbrăcat de asemenea cu țesături, constituie un colț de mare efect decorativ al interioarelor maramureșene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Covor maramureşean din prima jumătate a secolului al XIX-lea (1831). Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R. Pe covor se află o inscripţie în litere cirilice cu numele donatorului şi al membrilor lui de familie.

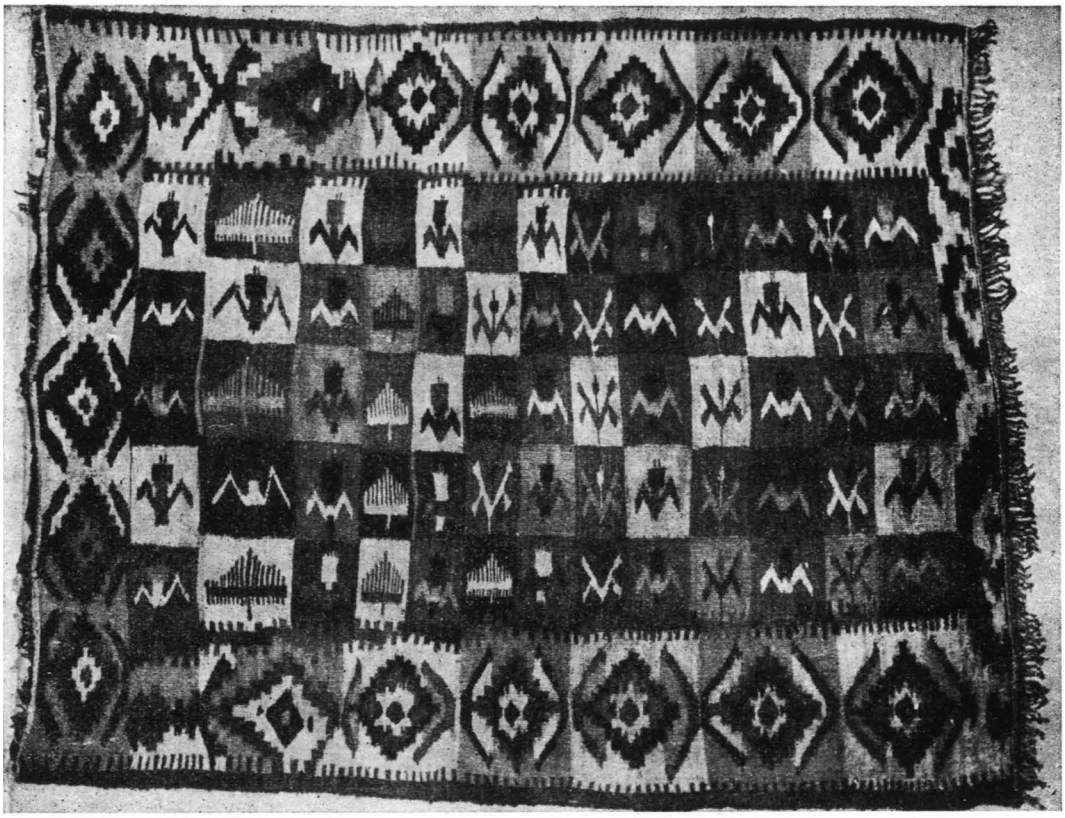


Fig. 3. — Covor maramureşean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de rudă. Faptul nu era întîmplător. Ruda de culme din casele maramureşene era unul din cele mai importante indicii asupra stării de avere şi a poziţiei sociale a proprietarului casei. Cu cît ruda era mai bogată şi mai mare, cu atît gazda este mai înstărită. Pe rudă se expunea şi zestrea fetelor. Unele familii de nemeşi sau din cele mai înstărite aveau pînă la 36 covoare numai pentru rudă, fiecare cu altă ornamentaţie şi cromatică. Se înţelege că distăţi de covor — ca în satele de pe valea Izei. Prin asemenea soluţii au crescut posibilităţile de a schimba mai des înfăţişarea rudei, realizîndu-se, totodată, exemplare interesante din punct de vedere al compoziţiei şi armoniei cromatice. Faptul constituie şi un indiciu în privinţa puterii de creaţie populară a maramureşencelor, deoarece pentru aplicarea soluţiilor de care vorbeam mai sus, au trebuit rezolvate, în prealabil, probleme legate de compoziţie,

Fig. 4. — Covor din secolul al XIX-lea avînd pe chenar motivul ornamental numit « cucoane ». Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.

punînd de un număr atît de impresionant de covoare numai cu o singură destinaţie, gospodinele puteau să schimbe mai des aspectul decorativ al rudei şi, prin aceasta, înfăţişarea întregului interior.

Dar asemenea posibilităţi materiale nu avea întreaga populaţie. Nu orice gospodărie putea să pregătească 20 — 30 de covoare numai pentru rudă. Lipsa puterii materiale însă nu putea stăvili gustul pentru frumos, rîvna de a-şi împodobi casa într-o formă cît mai variată din punct de vedere artistic, măcar în împrejurări mai importante. În această situaţie ţărănimea mijlocaşă şi cea săracă neputînd rezolva problema sub raport cantitativ, au recurs la soluţia creării unei mai mari diversităţi ornamentale pe acelaşi exemplar: fie ornamentînd în mod diferit chenarul — ca în satele de pe Mara şi Cosău — fie aplicînd o compoziţie ornamentală diferită pe jumă-

de cromatică, pentru ca exemplarele în întregime să aibă o înfăţişare unitară.

Atenţia şi dezvoltarea de care s-a bucurat covorul de rudă se explică, în al doilea rînd, prin rolul decorativ pe care îl are ruda în ansamblul interiorului maramureşean. Împodobită cu cele mai diferite categorii de ţesături — cergi, lepedee, feţe de masă, ţesătură de desagi, « săcuţi »[1] de pernă avînd capătul ornamentat îndreptat în spre interior — ruda de culme împreună cu patul reprezintă colţul de cel mai mare efect artistic. Acest efect decorativ rezultă din puternica pată policromă, pe care diversitatea ţesăturilor expuse o realizează în împodobirea de ansamblu a interiorului casei. În varietatea de ţesături aşezate pe rudă, locul cel mai important îl ocupă covoarele.

Un alt tip de covor este cel destinat pentru acoperit patul. Numit adesea în

[1] Feţe de pernă ţesute în război, ornamentate la un capăt.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

graiul locului « fățoaie de țol », el este adaptat ca formă și dimensiuni funcției sale. Din punct de vedere al compoziției ornamentale, el prezintă unele asemănări cu covorul de rudă în sensul că are două brîuri ornamentale pe marginile longitudinale care delimitează un cîmp central.

Realizat din punct de vedere al compoziției într-o manieră asemănătoare cu tipurile precedente, covorul folosit drept față de masă are, totuși, o notă proprie, în sensul că chenarul apare pe toate cele patru laturi, cu aceleași elemente ornamentale.

Covoarele de perete constituie un fenomen relativ nou în Maramureș. Printre particularitățile sale trebuie notată, în primul rînd, o mai rară folosire a chenarului în compoziția ornamentală. De asemenea, sub influența atelierelor orășenești, la acest tip de covor predomină ornamentele florale și zoomorfe tratate însă într-o manieră cu totul diferită față de cea tradițională.

În enumerarea și analiza tipurilor de covoare, privite din punct de vedere al destinației lor, trebuie să menționăm și grupa covoarelor care erau țesute anume spre a fi dăruite bisericilor. Propriu-zis nu avem de-a face cu un tip special de covor, dacă-l considerăm numai sub raportul cromaticii și structurii ornamentale. Procedeul de a organiza ornamentația covorului într-un cîmp central, mărginit de un chenar pe două sau pe toate cele patru laturi, se menține și în acest caz. Sînt, totuși, cîteva particularități, care se cer subliniate.

Mai întîi, grupa aceasta de covoare este foarte variată ca dimensiuni. Nu există un raport anume între lungime și lățime, după cum nu se poate stabili o mărime medie a pieselor ca în cazul tipului de covor folosit, să zicem, pentru rudă. De asemenea la aceste covoare se constată o preferință către anumite elemente ornamentale: cruci, stele, sfeșnice, romburi sau combinații ale acestora. În sfîrșit, din cauza destinației lor de a păstra amintirea donatorului, pe aceste covoare apar adesea inscripții cu date certe privind confecționarea lor. Un asemenea exemplar, de o mare valoare artistică și documentară, se găsește în colecția Muzeului de artă populară al R.P.R. Inscripția cu litere cirilice menționează numele membrilor familiei și anul în care a fost lucrat, respectiv 1831. Ea ne ajută, prin analogie, să datăm aproxi-

Fig. 5. — Covor maramureșean din secolul al XIX-lea. Colecția Muzeului de artă populară al R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mativ şi alte covoare care prezintă aceleaşi caractere tehnice, cromatice şi ornamentale.

În ceea ce priveşte cergile, ele sînt de două feluri: « cergi alese » şi cergi denumite « în vrîste » (vergi) sau în « vîltori ». Dacă cergile « în vîltori » — tip bătrînesc

păturilor mai sărace, se găsea, adesea, ruda împodobită numai cu cergi, iar în zilele de lucru numai ele împodobeau interiorul, chiar şi în casele mai avute. Pe lîngă faptul că erau lucrate cu mai puţină finețe decît covoarele propriu-zise, cergile

Fig. 6. — Fragment de covor maramureşean. Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.

de cergi — de circulaţie generală altădată în Maramureş, ţesute în vrîste albe alternînd cu vrîste de culoare, nu au legături prea strînse cu covoarele propriu-zise, atît din punct de vedere al tehnicii cît şi al destinaţiei, cele alese prezintă mari asemănări cu covoarele, în special din punct de vedere al ornamentaţiei şi, în unele cazuri, al compoziţiei. De aceea, vorbind despre covoare nu poţi trece cu vederea acest tip de cergi, apărut, prin transpunerea, pe o ţesătură mai grosolan lucrată, a procedeelor ornamentale specifice covoarelor. La această încadrare ne mai îndreptăţeşte şi un alt motiv. Cergile alese, datorită calităţilor lor ornamentale şi practice, luaseră pur şi simplu locul covoarelor în casele mai puţin înstărite. Necesitînd material de o calitate mai slabă, ele erau mai accesibile. Aşa se explică faptul că în casele

se mai deosebeau de acestea prin faptul că erau date la vîltoare, unde erau îngroşate şi spălate.

Cergile alese se întrebuinţează la împodobit ruda, la acoperit, la învelit.

Ornamentica scoarţelor. Pentru o prezentare sistematică a problemelor privind ornamentica covoarelor, vom analiza, pe rînd, următoarele aspecte: *a)* motivele ornamentale; *b)* modul de tratare a acestor motive şi, în sfîrşit; *c)* felul în care aceste motive sînt grupate într-un tot unitar — respectiv compoziţia ornamentală. O asemenea organizare a materialului se impune, deoarece cele trei aspecte nu au aceeaşi greutate atunci cînd este vorba să determinăm caracteristicile ornamentale ale covorului de Maramureş. În cele ce urmează ne oprim, pe scurt, la fiecare dintre aspectele ornamentaţiei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a) MOTIVELE ORNAMENTALE. Denumite cu termeni locali de « roţi », « rotiţe », « ruji », « trăsuri », ornamentele folosite la covoarele din Maramureş sînt relativ numeroase şi provin din cele mai diferite domenii ale realităţii înconjurătoare: forme şi figuri geometrice, plante şi animale sau părţi ale acestora, figuri omeneşti în stare de repaus sau în mişcare, motive cu caracter cultic sau simbolic etc. Unele continuă tradiţii îndepărtate ale genului, altele au apărut mai recent, fie sub influenţa altor covoare care au pătruns în zonă, cu deosebire după primul război mondial, fie împrumutate de pe alte genuri de ţesături sau broderii — ştergare, cămăşi etc. Motivele cele mai des întîlnite se pot grupa astfel:

Motive geometrice (le cuprindem într-o singură grupă indiferent dacă au un caracter laic sau cultic): colţi, dinţi de fierăstrău, grebluţe, unda apei, cîrlige, linie frîntă (numită în unele sate « cordău », în altele « corigăţel »), romburi, rotiţe, ciocane, turte, sape, cruci, stele, sfeşnice, prescuri.

Motive vegetale: roţi cu crenguţe, struţi în cîrlige, pahare (ghivece de flori), ruji de rug, struţuri, floarea-soarelui, bulbuci, frunză de stejar, găteje, ruje, sansiu, viole, schicul grîului, cununi, măieran, ruja macului, pădure verde, trandafir, rojmalin, rugu mare, brăduţ, pomi etc.

Motive zoomorfe: fluturi, păianjen, pupeze, lilieci, cai, cerbi, căprioare.

Motive antropomorfe: figuri de bărbaţi în picioare sau călare, figuri de femei — izolate sau în grup — figuri de soldaţi (catane), ţigancă cu răcutu, ţigancă cu tulipene etc. Dintre ornamentele antropomorfe cele mai caracteristice, notăm hora, ornament numit de localnici, cel mai adesea, « cucoane », indiferent dacă este vorba de bărbaţi sau de femei prinse în joc. Motivul hórei, aplicat exclusiv pe chenar, este reprezentat printr-un şir de figuri omeneşti, ţinîndu-se de mînă, într-o atitudine plină de dinamism, care sugerează mişcarea în ritmul melodiei jocului.

Dintre motivele ornamentale mai frecvent întîlnite pe exemplarele vechi, menţionăm: colţi, grebluţe, unda apei, romburi, stele, cruci, sfeşnice; roţi cu crenguţe, floare de sansiu, schicul grîului, brăduţi, ruji de rug; fluturi, pupeze, lilieci, cai, cerbi; călăreţi, figuri de femei.

Exceptînd motivul numit « unda apei » — care prin jocul liniilor şi culorilor creează senzaţia unei adevărate mişcări de valuri — celelalte ornamente nu apar niciodată aplicate de unul singur pe toată suprafaţa ornamentală a covoarelor. Ele sînt grupate în nenumărate combinaţii, fapt care dă covoarelor maramureşene o impresionantă varietate decorativă. Compoziţia ornamentală a covorului se defineşte, de obicei, după motivul dominant astfel: « în pahare », « în roate », « în fluturi », « în pupeze » etc. după cum ornamentul principal îl formează ghivecele de flori (pahare), fluturii, romburile etc. Uneori, stilul ornamental se caracterizează prin două motive decorative, ca de pildă: « în cîrlige şi cununi », « în cununi şi struturi ». În sfîrşit, determinarea compoziţiei decorative se mai face indicîndu-se atît ornamentul aplicat pe chenar, cît şi cel de pe cîmpul ornamental central.

b) Una dintre problemele importante pe care le ridică ornamentica covoarelor maramureşene este cea a *manierei de a trata motivul decorativ*. De altfel, în treacăt fie spus, aceasta este una dintre problemele de bază ale artei populare în general, iar adunarea de observaţii pe această temă, pentru toate genurile artei, analiza şi interpretarea lor, va putea duce la interesante concluzii privind trăsăturile specifice ale creaţiei artistice a poporului romîn.

Cu toată bogăţia de ornamente vegetale şi zoomorfe, covorul maramureşean, la o primă vedere, face impresia unei lucrări realizate în stil geometric. Adesea, numai numele ornamentului te duce pe urmele modelului său din realitatea înconjurătoare şi-ţi trebuie un adevărat efort de fantezie pentru a putea stabili asemănările. Mai mult, sînt cazuri cînd nici numele ornamentului nu te mai ajută şi trebuie luat în considerare încă un element, cum ar fi, de pildă, culoarea. Aşa este cazul motivului ornamental numit « în pădure verde ». Aci, conturul ornamentelor, extrem de geometrizat, nu justifică numele motivului, în schimb revărsarea luxuriantă a unor culori vii, proaspete, armonizarea lor plină de îndrăzneală şi putere de imaginaţie, nu te face deloc să te îndoieşti că el, de fapt, îţi redă cu o remarcabilă forţă realistă imaginea pădurii la început de primăvară, cu culorile ei de un verde crud — « tînăr verde » numit de localnici — şi cu bogăţia ei de flori de cele mai variate nuanţe coloristice.

Prin urmare, o primă observaţie care se poate face în legătură cu maniera de a trata motivul decorativ la covoarele maramureşene este geometrizarea puternică.

Este adevărat că una din cauzele acestei geometrizări este tehnica alesului, care impune conturul ornamentului. Dar această explicaţie nu este suficientă. Considerăm

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că motivul principal stă în însăşi concepţia ornamentală care cere generalizare, reducerea motivului la esenţial şi redarea lui plastică printr-o particularitate fundamentală de formă sau de culoare.

Geometrismul ornamentelor la covoarele maramureşene nu merge însă pînă la schematizare. Tot aşa de puternic ca geometrismul reprezentării, este sentimentul realităţii oglindită prin ornament. Iar acest sentiment nu derivă numai din cunoaşterea denumirii ornamentului, ci din însăşi imaginea lui plastică. Aminteam mai sus de motivul horei redat cu mult dinamism. Tot aşa brazii, florile, liliecii, fluturii, figurile umane etc., prin culoare şi imagine îţi dau impresia prezenţei realităţii, a vieţii. La veridicitatea motivului contribuie, pe lîngă maniera de a-l trata, încă doi factori: compoziţia ornamentală care, în general, este astfel realizată încît elementele decorative accesorii concurează la reliefarea motivului principal şi culoarea, despre care se va vorbi puţin mai tîrziu.

c) COMPOZIŢIA ORNAMENTALĂ. Unele particularităţi ale compoziţiei au fost arătate şi în paginile precedente. O trăsătură generală de compoziţie este tendinţa de a încadra cîmpul ornamental cu un chenar, mai clar sau mai discret realizat. Dintre covoarele romîneşti, poate că numai în cazul celui oltenesc chenarul joacă un rol atît de important ca la covorul maramureşean.

Diferenţierea şi organizarea chenarului se face prin mai multe procedee: prin ornament, prin culoare şi prin îmbinarea lor.

Cel mai simplu chenar constă dintr-un cadru îngust format dintr-o fîşie de culoare crenelată sau cu zimţi, realizată în ţesătură pe cele două margini longitudinale ale covorului.

Alteori, chenarul se realizează pe aceeaşi culoare de fond cu a cîmpului, folosind chiar unul din elementele ornamentale ale cîmpului, dar cu o altă dispoziţie. Chenarul capătă mai mult relief atunci cînd, deşi rămîne pe aceeaşi culoare, e alcătuit din alte elemente ornamentale.

Dar diferenţierea mai accentuată a chenarului se produce atunci cînd constă nu numai din alte motive decorative, ci avem de-a face şi cu o altă culoare. În asemenea împrejurări există, în general, preocuparea de a crea o anumită armonie între culoarea şi decoraţia cîmpului şi cele ale chenarului. Nu-i mai puţin adevărat însă, că în numeroase cazuri acţionează şi legea contrastului şi acest fenomen se observă, mai ales, la exemplarele mai noi, la care întreaga cromatică este, de altfel, mult mai vie. Adesea, la aceste exemplare, întîlnim între chenar şi cîmp o bandă îngustă de culoare, în zig-zag — « cordău » — care separă şi mai puternic cele două părţi ale covorului.

La chenar se folosesc, în general, aceleaşi categorii de motive decorative ca şi în ornamentarea cîmpului. Însă, de cel mai mare efect sînt chenarele realizate cu motive antropomorfe: horă, călăreţi, figuri de femei, izolate sau în grup, alternînd cu motive vegetale, între care cel mai des se întîlneşte bradul.

În organizarea ornamentală a cîmpului există de asemenea cîteva procedee caracteristice. Uneori, cîmpul central, colorat uniform, are aceleaşi elemente ornamentale dispuse pe toată suprafaţa lui — cum sînt covoarele ornamentate « în fluturi », « în pădurea verde », «în pahare» — sau registre de ornamente dispuse simetric faţă de o axă longitudinală sau transversală. Alteori, cîmpul este împărţit în mai multe compartimente transversale sau în pătrate şi dreptunghiuri, în fiecare compartiment executîndu-se alte ornamente. Exemplarele cu o asemenea compoziţie sînt dintre cele mai reuşite.

Dintre legile compoziţiei, cel mai des sînt aplicate alternanţa şi ritmul.

Ornamentica, cu deosebire sub raportul compoziţiei şi a manierei de a trata motivele decorative, constituie una din cele mai importante particularităţi ale covoarelor maramureşene.

CROMATICA. Ceea ce caracterizează coloritul vechilor scoarţe maramureşene este sobrietatea, discreţia. Gama cromatică, nu prea bogată, era folosită în armonii calde, odihnitoare, lipsite de orice ostentaţie sau stridenţă. Sub acest aspect Maramureşul ne-a dat exemplare de o frumuseţe desăvîrşită. Şi dacă lucrătura este uneori mai stîngace, iar tehnica, destul de arhaică, a limitat posibilităţile de redare artistică a motivelor, în ceea ce priveşte culoarea, ţesătoarele maramureşene s-au dovedit a mînui o artă care rivalizează, uneori, chiar cu covoarele olteneşti — socotite, în mod curent, ca fiind cele mai realizate exemplare ale genului.

Cele mai reuşite covoare sînt acelea care folosesc drept culoare de fond culoarea naturală a lînii — alb, sur — sau diferite nuanţe de castaniu care merge de la maron închis, aproape brun, pînă la castaniu ruginiu.

Dacă însuşirile cromatice ale scoarţelor de Maramureş se datoresc, în primul rînd, simţului deosebit de fin al maramureşen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

celor, nu e mai puţin adevărat că la aceasta a contribuit şi calitatea culorilor folosite. Pînă la izbucnirea primului război mondial s-au folosit în mod curent culori vegetale care aveau nuanţe potolite şi erau, totodată, deosebit de rezistente la acţiunea luminii. Se mai întîlnesc şi astăzi bătrîne din Ieud, Cuhea, Botiza, Giuleşti — centre cu o veche tradiţie a meşteşugului ţesutului covoarelor — care în tinereţea lor preparau culori vegetale folosind diferite plante ca: dropsor şi solovîrv pentru diferite nuanţe de galben, roibă pentru roşu, coajă de arin pentru maron etc.

Priceperea în arta culorilor se oglindeşte şi în denumirile foarte plastice şi diferenţiate date acestora.

Astfel pentru culoarea roşie există următoarele denumiri de nuanţe: roşu mohorît, roşu înfocat, roşu hîd.

Pentru culoarea galbenă: galben ca arama, galben ca floarea de harbuz, galben ca t'egla, galben oloiat, gălbănuţ, galben roşii, galben bulbuc (portocaliu), galben închis.

Pentru culoarea albastră: vînăt, cer (albastru deschis), albastru închis.

Pentru culoarea verde: verde frunză, verde tînăr (deschis), verde bătrîn (închis) etc.

Încă de la sfîrşitul secolului trecut, culorile vegetale au început a fi înlocuite, încetul cu încetul, prin culori chimice procurate din comerţ. Procesul s-a desăvîrşit după primul război mondial, fapt care a dus la modificarea, aproape în întregime, a coloritului atît de caracteristic al covoarelor maramureşene de altădată. La noile covoare s-a îmbogăţit sensibil varietatea elementelor ornamentale, s-a perfecţionat şi tehnica de lucru, culorile roz, roşu şi verde fiind dintre cele mai întrebuinţate.

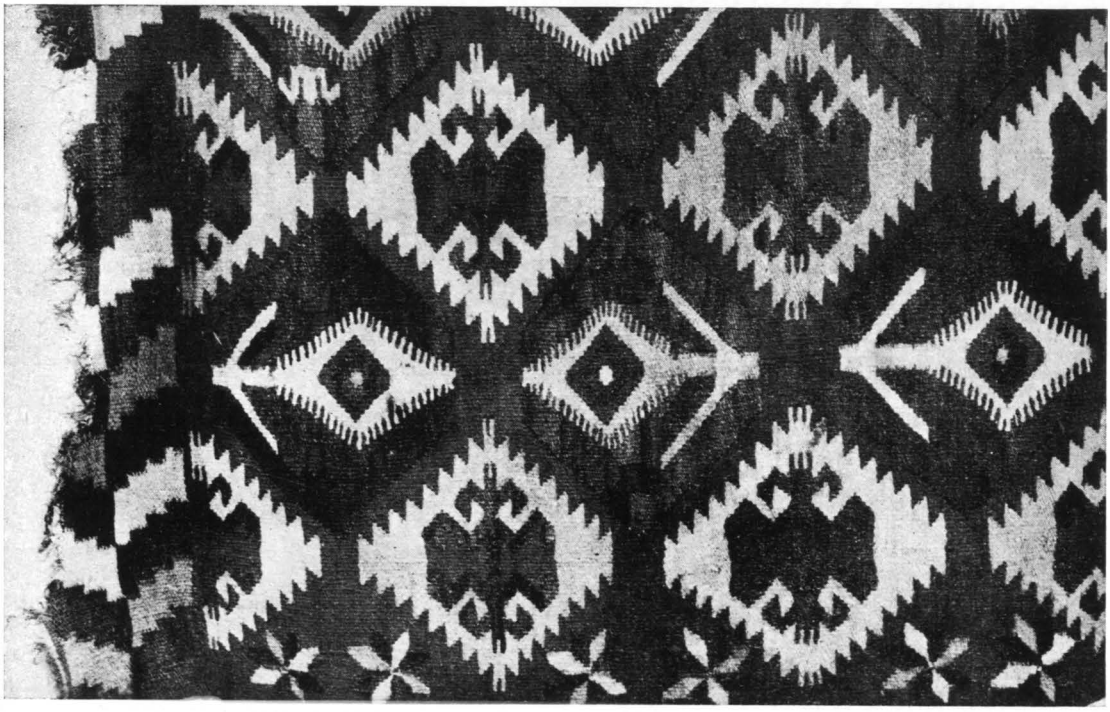


Fig. 7. — Fragment de covor maramureşean de la începutul secolului a XX-lea. Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.

În încheierea acestor cîteva consideraţii privind coloritul covoarelor maramureşene, aş vrea să mă opresc asupra unei probleme care s-a pus adesea, dar care n-a primit, după părerea mea, răspunsul cel mai nimerit.

S-a pus anume întrebarea, cum trebuie explicată această cromatică a vechiului covor maramureşean bazată, în general, pe culori mai închise, în care predomină, după cum s-a arătat, diferite nuanţe de maron. Fenomenul s-a pus pe seama culorilor vegetale şi cu aceasta explicaţiile s-au încheiat. Un asemenea răspuns, care reduce totul la culoare, mi se pare insuficient.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cine a cercetat organizarea şi împodobirea interiorului locuinţei din Maramureş a putut să constate că la vechile case, lemnul era aparent şi în interior. Cu simţul culorilor aşa de dezvoltat, maramureşencele şi-au dat seama că aplicarea unei armonii cromatice deschise ar crea un dezacord faţă de fondul brun al pereţilor locuinţei. Ruda de culme, pe care se expuneau covoarele, ar fi devenit o pată de culoare cu totul distonantă faţă de restul interiorului. Ea trebuia să se diferenţieze, bineînţeles, dar această diferenţiere trebuia să se producă în limitele discreţiei şi ale echilibrului, trăsături atît de caracteristice întregii cromatici a ţesăturilor şi cusăturilor maramureşene, nu numai a covoarelor. Tocmai în legătură cu aceasta s-a născut şi dezvoltat coloritul sobru, potolit, dar de un gust rafinat, al covoarelor maramureşene.

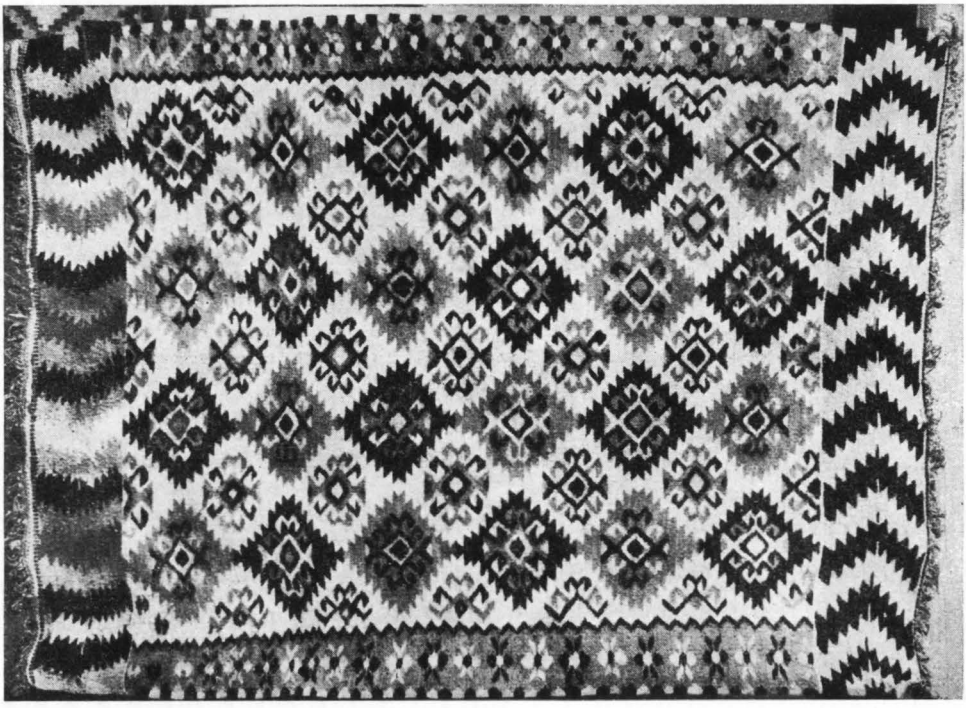


Fig. 8. — Covor recent din Ieud — Vişeu. Colecţia Muzeului satului.

VALORIFICAREA ŞI PRODUCŢIA COOPERATISTĂ A COVOARELOR MARAMUREŞENE. În cele de mai sus am încercat să ne oprim asupra cîtorva trăsături specifice ale covorului maramureşean, care-i asigură un loc deosebit printre creaţiile similare ale artei populare romîneşti. Prin calităţile sale artistice, printre care se reliefează particularităţile de compoziţie şi de colorit, covorul constituie cea mai valoroasă moştenire a tradiţiei artistice maramureşene şi una dintre cele mai importante ale patrimoniului artistic al poporului romîn.

Din păcate, această preţioasă moştenire a fost nu numai denaturată, dar chiar părăsită. Evenimentele economice şi sociale petrecute în primele decenii ale secolului nostru şi, în special, după primul război mondial, au oprit brusc dezvoltarea sa. Unul din aceste evenimente a exercitat o influenţă deosebit de dăunătoare. El a constat în înfiinţarea unor ateliere de covoare din Sighet, care au început o largă producţie pentru piaţă, folosind toate modelele posibile: romîneşti, străine chiar şi persane, exclusiv modelul local. În aceste ateliere au fost angajate ca lucrătoare ţesătoarele cele mai pricepute de la sate. Lucrînd la modelele impuse de atelier, aceste ţesătoare au fost agentul principal care a transportat noile modele — de un gust artistic îndoielnic — în satele de baştină, răspîndindu-le cu multă perseverenţă printre consăteni.

Printre alte consecinţe pe care le-a produs acest fenomen, a fost întrebuin-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţarea pe scară tot mai mare a lînii regenerate pentru producţia de covoare, ceea ce a scăzut şi mai mult nivelul artistic al covorului maramureşean.

În condiţiile actuale, cînd cooperaţia meşteşugărească îşi lărgeşte tot mai mult sectoarele de activitate, există mari posibilităţi de dezvoltare şi valorificare a covoarelor maramureşene. Selecţionînd elementele ornamentale şi aplicînd armoniile cromatice atît de reuşite ale covorului maramureşean tradiţional, se pot realiza produse artistice de o indiscutabilă valoare. Posibilitatea de desfacere se găseşte chiar în zonă, unde ţărănimea colectivistă a devenit factorul principal de dezvoltare a tradiţiilor valabile. Îmbogăţind interiorul cu obiecte care să răspundă nevoilor de viaţă şi cultură tot mai variate, ţărănimea colectivistă a păstrat ruda de culme care dă atîta farmec şi originalitate interiorului maramureşean. Or, după cum s-a văzut, printre ţesăturile care se expun pe rudă, covorul ocupă locul cel mai important. În afară de aceasta, dacă se vor produce obiecte de valoare — şi în această privinţă există multe posibilităţi — ele vor fi cerute de cercuri foarte largi de consumatori. Înfiinţarea unor ateliere de covoare în centrele de raion şi în satele specializate ca Botiza, Călineşti etc. ar putea să redeştepte la ţesătoarele din Maramureş, virtuţile creatoare care au dat, în trecut, realizări atît de valoroase.

BORIS ZDERCIUC

UN EPITAF DE LA MIRON BARNOVSCHI

În expoziţia de artă veche romînească deschisă de curînd în Muzeul de Artă R.P.R., se află expus un «epitaf» care a fost dăruit, după cum arată inscripţia, la 25 martie 1628, bisericii Adormirea Precistei din Iaşi de către ctitorul acesteia, Miron Movilă Barnovschi împreună cu mama sa Elisabeta. Piesa, neexpusă pînă acum, face parte din Tezaurul restituit de U.R.S.S. în anul 1956.

Pe cîmpul de mătase albastră al fondului, un chenar format din două linii brodate cu fir de aur delimitează următoarea inscripţie, în limba greacă, dar cu caractere slavone.

† O EYCHMON · IѠCHΦ · AΠOTOY-ΞYΛOY KAΘEΛON · TѠ AXPAN || TOCOY · CѠMA CHNΔONHKAΘAPѠ HΛHCAC KAIAPOMACH · EN MNH-MATH KOINѠ · KOIΔEY || CAC AΠE-ΘETѠ. AΛATPIHMEPOC ANECTHC X<ρίσT>E ΠAPEXONTѠ || KOCMO TѠ MEΓA · ΕΛΕΟC · ~ [E]N MHNI · MAP-TѠ · KE * ιν<δικιων>ος ιΑ < = 1628, martie 25>.

În cîmpul «epitafului» (în stînga şi dreapta serafimului):

O ʿΕΠΙΤΆΦΙΟC ΘΡΉNOC, deasupra lui Isus: **ΙC XC ο ΚΑCΙΛῈYC ΤΗ̃C Δόξης**, iar în partea de jos a scenei: † **Ιωη̃ Μηρὼν Μπηρνοσκη βοηβόνδδα σὺν τὴ μητρὶ || αυτοῦ Ελησάβετ** [1].

Broderia propriu-zisă de circa 147 cm × 102 cm are, de jur împrejur, o margine de mătase vişinie, adăugată, lată de 20 cm.

Figuraţia reprezintă pe Isus întins pe masa acoperită cu o broderie de aur şi de argint, mărginită cu o panglică de aur,

---

[1] Inscripţia istorică (cu data greşită: 7101 = 1593) la N. Iorga, *Inscripţii din bisericile Romîniei*, Bucureşti, 1907, no. 362, vol. II, p. 130, la biserica Barnovschi.

† ʿΟ εὐσχημὼν ʿΙωσὴφ ἀπὸ τοῦ ξύλου δυνῇ καθαρῷ ἤλησας καὶ ἀρώμας, ἐν μνήματι κοινῷ κοιδεύσας ἀπέθετο. ʾΑλλὰ τριήμερος ἀνέστης, Χ<ριστ>έ, παρέχων τῷ κόσμῳ τὸ μέγα ἔλεός <σου>. ~ ʾΕν μηνὶ μαρτίῳ κε' ἰν<δικτιῶ>ος ια'. Deasupra lui Isus: ʾΙ<ησοῦς> Χ<ριστὸ>ς ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης

În partea de jos: † ʾΙω<αν>ν<ης> Μυρὼν Μπηρνόσκη <sic> βοηβόνδδα <sic> σὺν τη μητρὶ αυτου ʾΕλησαβετ <sic>.

adică: † Iosif cel bun la chip, de pre lemn luînd prea curat trupul tău, cu giulgiu curat înfăşurîndu-l şi cu miresme, în mormînt nou îngropîndu-l, l-au pus. Dar a treia zi ai înviat, Hristoase, dăruind lumii mare mila <ta>. În luna martie 24 indicţionul 11.

Isus Hristos împăratul slavei.

Plîngerea la mormînt

Ioan Miron Birnoschi <sic!> voivod cu mama lui Elisaveta.

Transcrierea, completarea şi traducerea inscripţiei le datorez tov. Petre S. Năsturel, şeful secţiei feudale a Muzeului oraşului Bucureşti, căruia îi mulţumesc pe această cale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adăugată. Pe partea din față a acestui acoperămînt brodat, se află un motiv decorativ format din romburi alternate cu mici vrejuri, foarte simple, bilobate. La capul și la picioarele lui Isus sînt reprezentați în picioare arhanghelii Mihail și Gavriil (Μ⟨ιχαὴλ⟩, Γ⟨αβριὴλ⟩), ținînd cîte o ripidă și o cădelniță. Între ei, în mijlocul jumătății superioare a cîmpului, un mare serafim cu cele șase aripi împletite, ține de asemenea, în dreapta și în stînga, cîte o ripidă, reprezentînd și ea un serafim închis într-un romb. La marginea superioară a cîmpului — printre obișnuitele stele mari, în formă de floare, cu petale ascuțite la vîrf — apar, ca și în pictura murală, și ca și pe majoritatea epitafelor mai vechi soarele, în stînga și luna, în dreapta.

Examinată de aproape, broderia de care ne ocupăm se vădește a fi lucrată destul de neglijent. Punctele sînt mari, neregulate, fără rost funcțional, fără rol decorativ. Traseul faldurilor este greoi, elementar și inexact. Trupul lui Isus este lucrat dintr-un fel de mătase groasă cafenie, ca și fețele îngerilor. Vestmintele, chenarul, inscripția liturgică, sînt lucrate în fir de aur, cu puțin argint. Numele donatorilor și data donației cusute în argint, pe partea inferioară a broderiei, cu o caligrafie foarte rudimentară, sînt, probabil, adăugate mai tîrziu și evident de o altă mînă. Chipul lui Isus, care abia mai păstrează trăsăturile aspre tradiționale, este tot atît de neîndemînatic executat ca și figurile arhanghelilor: ochii mari deschiși, copilăroși și inexpresivi, ca și figura lor rotundă, amintesc foarte de aproape icoanele populare. Toate aceste caracteristice vădesc reproducerea neatentă, negîndită, a unor modele ce nu mai sînt înțelese.

În evoluția epitafelor moldovenești se constată, pe măsură ce ne apropiem de epocile mai noi, înmulțirea numărului personajelor grupate în jurul trupului lui Isus. Figurația capătă în acest sens o semnificație istorică, iar diversitatea atitudinilor, pateticul gesturilor, toate acestea într-o compoziție construită în general pe curbe succesive care fac mai sensibilă mișcarea, dau întregii compoziții un caracter dinamic, în care accentul cade pe interpretarea durerii.

Din acest punct de vedere, broderia de la Barnovschi vădește — prin reducerea la două personaje și acestea simbolice, prin hieratismul atitudinii acestora — o tendință arhaizantă; iar bicromia aur sau argint și albastru, neîndemînarea tratării personajelor, naivitatea expresiilor, leagă această broderie de epitaful și vălurile de la Trei-Ierarhi, care și ele reprezintă noua viziune, de tip decorativ, laicizantă ca spirit, a artei broderiei moldovenești dinspre mijlocul secolului al XVII-lea. Astfel, piesa de care ne ocupăm, ca și cele de la Trei-Ierarhi, evident mult mai realizate tehnic și somptuoase, vădesc, o dată mai mult, decadența unei arte de lungă tradiție, al cărei declin se poate observa în felul de a trata chipul și trupul omenesc.

*

În stadiul actual al cunoștințelor, problema prototipului piesei ce face obiectul acestor pagini rămîne deschisă. Nu avem în țară nici o broderie despre care să putem presupune că ar fi putut servi de model artistului. Chiar reprezentările pictate de acest fel sînt rare la noi. Îngerii diaconi care poartă ripide și candele, dar altfel așezați, pe planul al doilea și nu în același rînd cu trupul lui Isus, apar pe epitaful lui Siluan din 1437, pe epitafele de la Putna din 1481 și 1490 și pe epitaful de la Dragomirna din secolul al XVI-lea.

Inscripția ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος brodată pe marginea superioară, printre stele, pare a arăta că este vorba de un epitaf. Totuși tipul iconografic — prezența doar a celor doi arhangheli diaconi, lipsa Maicii Domnului, a sf. Ioan, a mironosițelor etc. — dă broderiei nu caracterul unui epitaf, ci acela al unui « aer sau văl de procesiune »[1].

Nu cunoaștem în broderia romînească veche un alt exemplar cu asemenea figurație. « Epitaful » sîrbesc al reginelor Eutimia și Eupraxia, aflător azi în Muzeul mănăstirii Putna[2], care, după cum arată I. D. Ștefănescu[3], este, din punct de vedere iconografic, un aer sau văl de procesiune, ar fi cea mai veche broderie de acest gen de la noi, în vreme ce « epitaful » de la Alexandru cel Bun din 1428 aflător azi la Lvov, este probabil cea mai

[1] Vezi în această privință explicația de natură liturgică a lui I. D. Ștefănescu, în *Voiles d'iconostase, tentures de ciboire, aërs, aërs ou voiles de procession*, în *Analecta*, București, 1943, p. 99—110 și idem, *Autels, tissus et broderies liturgiques*, în *Analecta*, 1944, p. 126—129.

[2] V. E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie, Les épitaphioi moldaves au XV-e et XVI-e siècles*, în *Cercetări literare*, IV, București, 1940, p. 170—171, pl. 2.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

veche broderie romînească de tipul considerat de I. D. Ştefănescu ca văl de procesiune. Nici una din aceste broderii nu se aseamănă ca tip iconografic cu broderia de care ne ocupăm aci. De altfel, chiar inscripţia brodată pe cîmpul central al broderiei de la Alexandru cel Bun menţionează ὁ ενταφιασμος = «îngroparea» şi nu ὁ ἐπιτάφιος θρηνος [1]. Tot văl de procesiune pare a fi şi broderia din 1638, dăruită de Vasile Lupu mănăstirii Trei-Ierarhilor din Iaşi [2], dacă admitem că inscripţia care o denumeşte ὁ ενταφιασμὸς, ca şi înrudirea din punct de vedere al compoziţiei iconografice cu primele două piese menţionate, justifică această calificare [3].

Totuşi, nu credem că inscripţia ὁ ἐνταφιασμὸς poate determina singură caracterul de văl de procesiune, deoarece, dacă pe epitaful lui Siluan din 1437 [4] întîlnim inscripţia ὁ επιτάφιος, broderiile — considerate toate ca epitafe — şi care au, cu mici diferenţe, aceeaşi iconografie: cea de la Putna din 1490 [5], cea dăruită în 1567 de către Alexandru Lăpuşneanu şi soţia sa Ruxandra mănăstirii Mileşevo din Serbia [6], cea, tot din secolul al XVI-lea, de la mănăstirea Suceviţa, poartă inscripţia ὁ ἐνταφιασμὸς, inscripţie care în broderiile mai tîrzii — epitaful de la Anastasie Crimca, aflător la Dragomirna [7] şi cel din 1738 de la Putna [8] — apare în forma ei slavă de погребение.

Epitaful de la Miron Barnovschi.

[1] V. E. Turdeanu, *op. cit.*, p. 203—204, pl. 3.

[2] Denumită de noi «epitaf» în *Broderia din Moldova în veacurile XIV — XVIII* în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Bucureşti, 1958, p. 167—168, fig. 16.

[3] Micul «aer» de la Vatra Moldoviţei din 1494, prezintă şi el acelaşi tip iconografic. Vezi *Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1958, nr. 87, p. 293—294, fig. 205.

[4] *Studii asupra tezaurului . . .*, p. 152—155, fig. 1 şi 2.

[5] *Repertoriul . . . Ştefan cel Mare*, nr. 90, p. 298—299, fig. 209.

[6] L. Mirković, Црквени уметнички вез, Belgrad, 1940, p. 23—25, pl. VII_2.

[7] I. D. Ştefănescu, în *Analecta*, 1944, planşa nenumerotată.

[8] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Problema merită cercetări mai amănunţite. Ea trebuie legată şi de textul liturgic ce întovărăşeşte de cele mai multe ori reprezentarea. Prof. I. D. Ştefănescu[1] remarcă faptul că, « începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea... epitafele... oferă compoziţii complexe şi amestecă subiectele aerelor de procesiune cu cele ale lamentaţiilor »... şi că: « Epitaful este desemnat indiferent cu acest nume sau cu cel de aer... ». Observăm însă că această « confuzie » (dacă este confuzie) se petrece cu mult mai devreme.

Din cele spuse pînă acum se pot trage următoarele concluzii de ordin mai general:

a) în primul rînd, că broderia-epitaf de care ne-am ocupat rămîne un « unicum » în arta moldovenească veche, din punctul de vedere al iconografiei.

b) în al doilea rînd, că pare să nu existe o concordanţă între reprezentările iconografice de pe broderiile religioase pomenite şi titlul care li se dă în cuprinsul inscripţiilor de pe ele.

c) în al treilea rînd se constată că nu în cursul secolului al XVIII-lea se manifestă confuzia între cele două categorii, ci că ea apare, încă de la începuturile artei broderiei moldoveneşti.

Ca urmare, ţinînd seama de faptul că nu sîntem informaţi, sub nici o formă, asupra chipului în care aceste broderii erau folosite, putem admite — credem — că, încă de la origini, rolul acestor broderii era multiplu, ele fiind folosite, indiferent de reprezentarea sau titlul lor, atît ca epitafe, cît şi ca văluri de procesiune[2].

MARIA ANA MUSICESCU

PORTRETUL UNUI CTITOR UITAT AL MĂNĂSTIRII SUCEVIŢA: TEODOSIE BARBOVSKI, MITROPOLIT AL MOLDOVEI

Pe peretele de vest al naosului bisericii mănăstirii Suceviţa, în stînga uşii de intrare, se găseşte o interesantă şi ciudată compoziţie (vezi fig. 1), care constituie, pentru a spune aşa, una din « enigmele » Suceviţei. Pictată în primul registru de jos şi ocupînd întregul spaţiu dintre uşă şi peretele de nord al naosului, această compoziţie face pandant bine cunoscutului tablou votiv care, de partea cealaltă a uşii, înfăţişează, într-o lungă suită, pe Ieremia Movilă şi familia sa.

Sub un vast baldachin care domină întreaga compoziţie, e reprezentată, în centru, masa altarului. Pe această masă e aşezată o banchetă pe care stau, în poze frontale, Dumnezeu tatăl şi Isus Hristos, ambii desemnaţi prin cîte o inscripţie deasupra capului: /Ѳ. ХС. Între ei, sau, mai bine zis, în faţa lor, plasat pe masa altarului, se vede un disc conţinînd trupul pruncului Isus (Adorarea Jertfei). Din acest disc se înalţă, ca o tulpină, o cruce înaltă care poartă, la întretăierea braţelor, imaginea porumbelului, detaşîndu-se pe fondul luminii taborice. Doisprezece serafimi străjuesc în jurul şi deasupra celor trei « ipostaze ». În stînga şi în dreapta altarului, în atitudini de rugă, Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, urmaţi fiecare de cîte un arhanghel. Tot în stînga, ceva mai jos decît Fecioara şi puţin în urma ei, sfîntul Nicolae, cu un filacter într-o mînă şi binecuvîntînd cu cealaltă două personaje venite dinspre dreapta şi îngenunchiate dinaintea mesei altarului. Primul dintre ele, cu figura plină, întregită de o barbă scurtă şi rotundă, cu o cruce în mîna stîngă şi cu o evanghelie în dreapta, poartă veşminte arhiereşti (mitră, sacos, omofor). Cel de-al doilea, cu obrajii supţi şi cu o figură prelungă de ascet, accentuată de o barbă firavă, cu mîinile uşor ridicate în semn de rugă, poartă simple veşminte monahale. Deasupra baldachinului, în extrema de sus a compoziţiei, doi îngeri înfăşoară un lung sul pe care se văd soarele, luna şi — la colţuri — cele patru simboluri ale evangheliştilor. Acesta este, pe scurt, conţinutul iconografic al compoziţiei[3]. Înainte de a trece la identificarea celor două personaje reprezentate

[1] I. D. ŞTEFĂNESCU, în *Analecta*, 1944, p. 127—128.

[2] Aceste probleme vor fi cercetate într-un studiu mai adîncit asupra evoluţiei figurativului în broderiile moldoveneşti.

[3] Pentru fotografierea acestei compoziţii a fost necesară deplasarea stranei ce o acoperă, de pe la sfîrşitul veacului trecut, aproape pe jumătate. Dacă nu se vor lua măsuri pentru îndepărtarea definitivă a acestei mobile greoaie şi pretenţioase care roade şi strică iremediabil pictura, întreaga parte de jos a compoziţiei va fi cu desăvîrşire masacrată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în genunchi este, credem, util să ne oprim puţin asupra compoziţiei însăşi.

Cu toată structura ei complicată, nu e greu de constatat — aşa cum s-a şi făcut, de altfel — că această compoziţie este o Deisis, adică o « Rugăciune ». Surprinzătoare este însă înlocuirea elementului central tradiţional al acestei teme: Isus pe tron, cu o imagine a Treimii. Ce au urmărit, ce au vrut să spună autorii compoziţiei, introducînd această originală modificare? I. D. Ştefănescu — singurul autor care s-a ocupat pe larg de scena « Rugăciunii[1] — consideră că «la source de cette rédaction doit être cherchée dans la prière diaconale de la préparation des espèces, qui précède la récitation du psaume 50 ». Şi adaugă: « En effet, nous y trouvons les mots: O Christ, vous êtes sur le trône, avec le Père et l'Esprit, Vous l'Infini qui remplissez tout » [2].

Acceptînd această explicaţie, ar urma să nu vedem în interesanta inovaţie a autorilor compoziţiei, decît o ilustrare a unui text liturgic. În realitate însă, inovaţia amintită are cu totul altă origină şi o semnificaţie mult mai vastă decît presupune I. D. Ştefănescu.

Studiind această temă ca pe un subiect în sine, izolat şi rupt de restul ansamblului, I. D. Ştefănescu nu a observat că o Treime de exact acelaşi tip iconografic figurează — simbolic — chiar în timpanul portalului de intrare din pridvor în pronaosul bisericii [3]. Acest simplu fapt dovedeşte, dintr-odată, că tema Treimii se află în directă legătură cu dedicaţia bisericii. Iar întrucît hramul acestei biserici este, după cum se ştie, Învierea — zugrăvită sub forma Coborîrii la Iad deasupra uşii de intrare din pronaos în camera mormintelor[4] — rezultă în mod firesc că Treimii i s-a încredinţat de către ctitori rolul de protector suprem, de palladium al bisericii şi, o dată cu aceasta, a întregii aşezări mănăstireşti a Suceviţei. Documentele din anii întemeierii bisericii confirmă, de altminteri, foarte limpede, acest fapt. Aşa de pildă, într-un uric din 26 februarie 1586, emis cu prilejul unor danii făcute mănăstirii de Gheorghe Movilă — atunci episcop — şi Dumitru Movilă, se spune: « ...şi a dat (episcopul Gheorghe)... acest sat... Stănileştii... întru lauda sfintei Troiţe ...mănăstirii nou zidită... numită Suceviţa, unde este hramul sfintei Învieri... » [5]. Este interesant de remarcat, totodată, că pe faimoasele acoperăminte ale mormintelor lui Ieremia şi Simion Movilă apar, una lîngă alta, aceleaşi teme: Treimea (sub forma Ospitalităţii lui Avraam) şi Învierea (sub forma tradiţională a Coborîrii la Iad). Mai mult: în ce priveşte acoperămîntul lui Ieremia Movilă, cele două teme au fost brodate — în chip de ornament al faţadelor — chiar pe imaginea chivotului bisericii mănăstirii Suceviţa (imagine pe care, în treacăt fie zis, fantezia artistului a dotat-o cu două turle în loc de una, cît are biserica în realitate). Aceste amănunte arată că, în adevăr, Treimea şi Învierea — palladium şi hram — constituiau, pentru a spune astfel, emblema mănăstirii Suceviţa.

Cele spuse pînă aici dovedesc cu prisosinţă, că înlocuirea, în scena « Rugăciunii » din naos, a lui Isus pe tron, cu o imagine a Treimii, îşi are originea nu în

---

[1] I. D. ŞTEFĂNESCU, *Études d'iconographie et d'histoire. Portraits inconnus de Georges Moghilă métropolite de Moldavie et Pierre Moghilă métropolite de Kiev*, în *Revista istorică romînă*, Bucureşti, 1934 (IV), p. 72—75; idem, *Peintures murales illustrant les liturgies*, Bucureşti, 1936, p. 19—23; idem, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 136—140.

[2] I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'art byzantin et l'art lombard...*, p. 138; idem, *Études d'iconographie...*, p. 73 şi *Peintures murales...*, p. 22.

[3] E adevărat că această imagine a fost rezugrăvită în secolul al XIX-lea. Dar zugravul modern a respectat întocmai iconografia vechii picturi — din care se şi desluşesc, de altfel, pe alocuri urme foarte concludente — aşa încît, ceea ce se vede astăzi în timpanul portalului — şi se vede foarte bine — este tot o Treime şi nu « une icône de la Vierge » (sic!) cum afirmă I. D. ŞTEFĂNESCU (*L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 149).

[4] Şi această scenă a fost rezugrăvită în secolul al XIX-lea, dar, spre deosebire de Treimea din timpanul portalului, înnoitorul a schimbat şi tema, zugrăvind, fără sens, peste Coborîrea la Iad, o Luare de pe Cruce.

[5] *Documente privind istoria Romîniei*, veacul XVI, A. Moldova, vol. III, p. 303. Este de observat că această formulă de dedicaţie în care, alături de hramul bisericii e menţionată şi Treimea, constituie o caracteristică a documentelor ce privesc biserica Învierii a mănăstirii Suceviţa (vezi alt document din 26 februarie, 1586, *Ibidem*. p. 306 şi documentele din aprilie 1586, *Ibidem*. p. 312, şi 20 iunie 1589, *Ibidem*, p. 430—431), caracteristică ce nu se mai întîlneşte în nici unul din documentele privitoare la celelalte biserici contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rugăciunea ctitorilor : [illegible] Suceviţa (Foto. D. Rîşcanu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

textul liturgic indicat de I. D. Ştefănescu, ci în însăşi intenţia ctitorilor — căci aceştia sînt, devine limpede acum, cei doi prelaţi reprezentaţi în genunchi — de a invoca şi glorifica Treimea ca entitate protectoare a mănăstirii Suceviţa.

Aceeaşi intenţie de invocare şi glorificare a Treimii explică, trebuie să spunem, şi prezenţa — în pictura interioară a Suceviţei — de la un capăt la altul al bisericii, a numărului neobişnuit de mare de reprezentări, în diferite variante, ale Treimii, reprezentări între care cercetătorii de pînă acum, studiindu-le izolat, nu au făcut nici o legătură. Astfel, o Treime de acelaşi tip iconografic cu cea din Rugăciunea ctitorilor figurează chiar în cheia arcului triumfal [1]. Alta, sub forma Ospitalităţii lui Avraam, e reprezentată pe peretele de nord al altarului. O a treia — realizată prin complicarea unei Deisis de tip obişnuit — e plasată, semnificativ, deasupra proscomidiei [2]. O vastă şi foarte complicată compoziţie trinitară decorează întreaga concă de sud a naosului. O altă Treime apare în aceeaşi încăpere deasupra uşii. O Ospitalitate a lui Avraam decorează calota de est a pronaosului şi domină — împreună cu o imagine a lui Dumnezeu tatăl, pictată în calota de vest, întregul spaţiu al acestei încăperi. O altă Ospitalitate a lui Avraam, se întîlneşte, în sfîrşit, în decoraţia pridvorului. Atît numărul impresionant de mare al acestor reprezentări trinitare cît şi amplasarea lor în locurile cele mai importante din punct de vedere simbolic, arată că întregul ansamblu de pictură interioară a Suceviţei a fost conceput de autorii săi ca un imn de laudă închinat Treimii.

Ne mai rămîne să explicăm acum, prezenţa, în Rugăciunea ctitorilor, a discului cu pruncul şi a sulului înfăşurat de îngeri. Discul cu pruncul simbolizează, după cum se ştie, jertfa pe cruce a lui Isus. Crucea care răsare din disc, accentuează şi mai puternic semnificaţia euharistică a acestuia. Prezenţa mesei altarului, a serafimilor (care sînt presupuşi a intona trisaghionul) precum şi a primului personaj îngenunchiat, în veşminte arhiereşti, arată că jertfa lui Isus se « reînnoieşte » pe altar, că « drama » liturgică e în plină desfăşurare. Cît despre sulul pe care-l înfăşoară deasupra baldachinului, cei doi îngeri, el semnifică — este cunoscut — sfîrşitul lumii şi reprezintă o versiune simplificată a sulului figurat în extrema de sus a Judecăţii de Apoi, această atît de populară temă a picturii exterioare moldoveneşti din secolul al XVI-lea. Semnificaţia apocaliptică a acestui sul e încă întărită prin prezenţa, la colţuri, a celor patru simboluri ale evangheliştilor, simboluri care reprezintă aici, se înţelege, nu atît pe cei patru « stîlpi » ai bisericii cît — conform vechiului Testament — tetramorful din viziunea lui Iezechil [3].

Lămurind, astfel, pe rînd, fiecare din elementele componente ale scenei „Rugăciunii", semnificaţia de ansamblu a acestei originale compoziţii apare cu toată claritatea: dumnezeu « cel în troiţă slăvit » şi « întru laudă » căruia cei doi ctitori prelaţi au ridicat biserica mănăstirii Suceviţa; dumnezeu care s-a întrupat şi s-a jertfit pe cruce pentru mîntuirea neamului omenesc, să primească — prin mijlocirea Fecioarei, a lui Ioan Botezătorul şi a sfîntului Nicolae — rugăciunea ctitorilor de

---

[1] Amintim că această Treime nu este o compoziţie izolată, ci ilustrează strofa 15 din Imnul Acatist, care decorează (în 17 imagini) întreaga suprafaţă a arcului triumfal (vezi I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture...*, p. 145; idem, *Peintures murales...*, p. 4 şi fig. 3; P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 254 şi 255 şi planşa XLIX, fig. 2 şi M. Musicescu, M. Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958, p. 163 şi fig. 135). Iar întrucît, din punct de vedere iconografic, Treimea din cheie nu este decît replica fidelă a imaginilor care ilustrează aceeaşi strofă în reprezentările din vremea lui Rareş (Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Homor, Baia, Moldoviţa) a Acatistului, rezultă că cei care au introdus Treimea în scena Rugăciunii din naosul Suceviţei, au găsit modelul iconografic al acestui subiect în tradiţia internă a picturii moldoveneşti. Cum şi de unde a pătruns acest tip iconografic în pictura din vremea lui Rareş, este o altă chestiune, pe care nu este locul s-o discutăm aici.

[2] Această Treime e singura dintre cele enumerate în text, care a scăpat atenţiei cercetătorilor de pînă acum; ei au semnalat numai tema de bază: Deisis. Faptul se datoreşte, probabil, caracterului mai puţin manifest al acestei Treimi: deasupra lui Isus pe tron, zugravul a pictat un Isus în bust, înfăţişat sub forma Îngerului-Înţelepciune, iar pe Fecioară a reprezentat-o ţinînd într-o mînă un mic medalion cu imaginea lui Isus Emanuil. O reprezentare a tronului Etimasiei încoronează întreaga compoziţie.

[3] Iezechil, I, 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a-i ocroti în această viaţă şi de a le ierta păcatele, atunci cînd se vor înfăţişa înaintea tronului Judecăţii [1].

Ceea ce atrage în mod deosebit atenţia în compoziţia pe care am analizat-o în rîndurile de mai sus, este caracterul ei alambicat şi mistic. Tema simplă, concretă şi atît de familiară omului din evul mediu, a Rugăciunii (Deisis), a fost prelucrată în sens pur bisericesc — mai precis: dogmatic — şi transformată într-o construcţie complicată şi abstractă, specifică gîndirii teologice medievale şi în primul rînd mentalităţii monastice. Din acest punct de vedere compoziţia noastră e foarte instructivă pentru istoricul de artă, pentrucă în ea se reflectă, ca într-o picătură de apă, însăşi concepţia care a stat la baza alcătuirii programului picturii de la Suceviţa, concepţie dominată de misticismul monastic şi caracteristică, de altfel, fazei de decadenţă a vechii picturi moldoveneşti. Fără a anticipa prea mult asupra unor studii viitoare în care vom încerca să dezvăluim procesul dialectic al vechii picturi moldoveneşti, vom face deocamdată observaţia de principiu, că în epocile de puternică centralizare şi înflorire a statului feudal, pictura monumentală — şi în primul rînd pictura exterioară din vremea lui Petru Rareş — a reflectat cu mare limpezime preocupările şi aspiraţiile fundamentale ale moldovenilor şi a slujit cu fidelitate politica domniei, devenind în mîinile acesteia un instrument de influenţare şi educare patriotică a maselor, de o importanţă pe cît de mare pe atît de ignorată de vechea istoriografie, care nu a văzut — cu rarisime excepţii — în această pictură, decît aspectul ei pur teologal. (Este profund semnificativ, de pildă, că Asediul Constantinopolului — această temă eminamente politică — nu a lipsit — aşa cum vom arăta într-unul din studiile amintite — din nici unul din ansamblurile de pictură exterioară din vremea lui Petru Rareş). Dimpotrivă, o dată cu decăderea statului centralizat moldovenesc, copleşit din afară de presiunea din ce în ce mai puternică a expansiunii turceşti şi ros pe dinăuntru de acţiunea centrifugă a marilor feudali, pictura monumentală cade din ce în ce mai mult sub influenţa monahismului, a cărui ideologie evazionistă şi fatalistă prinde tot mai mult teren. Şi astfel, în locul temelor de odinioară, care centrau energia şi gîndurile poporului asupra problemelor sale vitale, apar — sau trec pe primul plan, dacă mai înainte ocupaseră un loc secundar — teme cu caracter monastic, sau de factură monastică, menite să orienteze atenţia maselor spre idealurile evazioniste ale ascetismului şi spre « lumea de dincolo » şi să le inculce astfel o atitudine de resemnare în faţa greutăţilor vieţii reale. Această orientare mistică, specifică fazei de decadenţă a vechii picturi moldoveneşti, stă — aşa cum am spus mai sus — şi la baza ansamblului de pictură de la Suceviţa. În ce-i priveşte pe exponenţii acestei orientări, se înţelege de la sine că ei au fost, aici la Suceviţa, înşişi ctitorii mănăstirii. Ne referim, evident, nu atît la persoana laică a lui Ieremia Movilă, cît la cei doi prelaţi reprezentaţi în Deisis. Această compoziţie rămîne cea mai directă ilustrare a « punctului » lor « de vedere » şi ne ajută să înţelegem mai bine rolul determinant pe care l-au jucat cei doi prelaţi în alcătuirea ansamblului de pictură de la Suceviţa. În aceasta şi constă, de altminteri, interesul pe care-l prezintă scena «Rugăciunii» pentru istoricul vechii picturi moldoveneşti.

Cine sînt, aşadar, cele două personaje?

I. D. Ştefănescu, primul cercetător care a cunoscut şi semnalat prezenţa celor două portrete [2], consideră, pe bună dreptate, că primul personaj nu poate fi decît mitropolitul Gheorghe Movilă, fratele lui Ieremia vodă şi ctitor al mănăstirii Suceviţa [3]. Cît despre personajul în veşminte monahale, I. D. Ştefănescu face afirmaţia surprinzătoare că el ar fi Petru Movilă, vestitul mitropolit al Kievului [4]. Iar întrucît Petru Movilă — fiu al lui Simion vodă şi nepot de frate al mitropolitului Gheorghe şi al lui Ieremia vodă — a îmbrăcat rasa călugărească — după un număr de încercări neizbutite de a lua domnia Moldovei — abia în 1627, I. D. Ştefănescu consideră

---

[1] Exact aceeaşi semnificaţie, dar cu o aluzie şi mai directă la Judecata de Apoi, o are — este locul să spunem — compoziţia Deisis combinată cu o Treime, pe care am semnalat-o mai sus (p. 238, n. 2), compoziţie în care, în locul sulului din scena Rugăciunii din naos, figurează chiar tronul Etimasiei.

[2] I. D. Ştefănescu, *Études d'iconographie...*, p. 72.

[3] Idem, *op. cit.*, p. 74; *Peintures murales...*, p. 20, n. 1; *L'art byzantin...*, p. 139—140; *Mănăstirile Bucovinei*, extras din *Revista fundaţiilor*, Bucureşti, 1941, p. 412.

[4] Idem, *Études d'iconographie...*, p. 73, 74—75; *Peintures murales...*, p. 20, n. 1; *L'art byzantin...*, p. 139—140; *Mănăstirile Bucovinei*, p. 412.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că portretul cu pricina a fost executat după această dată şi anume prin 1630 [1]. Mai mult: deoarece prezenţa portretului monahului alături de cel al lui Gheorghe Movilă indică — precum şi este, de altfel — calitatea de ctitor a celui portretizat, I. D. Ştefănescu conchide că Petru Movilă trebuie considerat drept ctitor al picturii exterioare (sic!) a bisericii mănăstirii Suceviţa, pictură care ar fi fost executată, după acest autor, tot prin 1630 [2]. Şi astfel, pe temeiul unei simple conjecturi, I. D. Ştefănescu ajunge să despartă în mod artificial în două epoci relativ îndepărtate, o operă de artă care constituie, din punctul de vedere al stilului, un tot organic şi indivizibil.

Dacă acest foarte limpede fapt al unităţii stilistice a ansamblului de pictură de la Suceviţa, este suficient istoricului de artă pentru a infirma în întregime teza mai sus expusă a lui I. D. Ştefănescu [3], există din fericire, un document care ne duce şi mai departe, oferindu-ne cheia identificării precise a monahului portretizat alături de mitropolitul Gheorghe Movilă. Este vorba despre aşa-numita *Închinare a mănăstirii Probota*, scrisă de mitropolitul Moldovei Dosoftei, în anul 1677 [4].

După cum aflăm din propriile-i mărturii, Dosoftei fusese, în vremea păstoriei sale, un mare sprijinitor şi binevoitor al mănăstirii Probota — aşezare de care-l legau amintirile tinereţii sale petrecute acolo — şi totodată un zelos cunoscător al trecutului ei. Or, vorbind într-un loc despre strălucirea de odinioară a acestei mănăstiri şi despre oamenii de seamă care primiseră, ca şi dînsul, lumina învăţăturii între zidurile ei, Dosoftei spune: « şi s-au ţănut sfînta mănăstire cu cinste mare, atîta cît — deosebi de episcopi — şi doi mitropoliţi au stătut din Pobrata: Gheorghie, fratele Irimiii vodă şi Teodosie Barbovski care fiaceră Suceviţa » [5]. Acest pasaj al lui Dosoftei dovedeşte, în afară de orice îndoială, că cei doi prelaţi reprezentaţi în scena „Rugăciunii" din naosul bisericii mănăstirii Suceviţa, nu pot fi alţii decît mitropolitul Gheorghe Movilă şi confratele său, călugărul Teodosie Barbovski, viitorul mitropolit [6].

Că cei doi prelaţi portretizaţi sînt în adevăr, foştii confraţi de la Probota, despre care vorbeşte Dosoftei, o confirmă, de altminteri, un fapt căruia I. D. Ştefănescu nu i-a găsit explicaţia, dar care, în lumina pasajului citat mai sus, se lămureşte deplin: prezenţa, în compoziţia de care ne ocupăm, a sfîntului Nicolae [7]. Se ştie că acest sfînt este patronul mănăstirii Probota. Or, era firesc ca atît Gheorghe Movilă cît şi Teodosie Barbovski, ca unii care se ridicaseră tocmai din această venerabilă aşezare — şi de care, fără îndoială, se vor fi simţit foarte legaţi — să-l considere pe sfîntul patron al mănăstirii Probota, ca pe propriul lor protector. Iar cînd, spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, Movileştii, asociindu-l la operă şi pe monahul Teodosie, îşi ridicară marea lor ctitorie de la Suceviţa, va fi fost de asemenea foarte firesc ca cei doi prelaţi să-l socotească tot pe sfîntul Nicolae drept

---

[1] I. D. Ştefănescu, *Études d'iconographie*, p. 75; *L'art byzantin*, p. 140.

[2] Idem, *Études d'iconographie*, p. 75; *L'art byzantin...*, p. 140.

[3] Aşa cum face, de pildă, M. Musicescu (M. Musicescu şi M. Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958, p. 161), care, acceptînd identificarea primului personaj din scena Rugăciunii, cu Gheorghe Movilă, respinge identificarea celui de-al doilea cu Petru Movilă şi tratează, în general, pictura Suceviţei, ca pe o operă aparţinînd uneia şi aceleiaşi epoci.

[4] Textul integral al acestei *Închinări* a fost publicat de Şt. Dinulescu în *Candela*, Cernăuţi, 1885 (IV), p. 147—150; de Th. Codrescu în *Uricariul*, Bucureşti, 1887 (IX), p. 129—133 şi de G. I. Lahovari etc. — cu greşeli de ortografie şi punctuaţie, care întunecă deseori sensul textului — în *Marele dicţionar geografic al Romîniei*, vol. V, Bucureşti, 1902, p. 107—108.

[5] Şt. Dinulescu în *Candela*, p. 147; *Uricariul*, p. 130; *Marele dicţionar geografic...*, p. 107.

[6] Dintre toţi cercetătorii care s-au ocupat — pe larg sau numai în treacăt — de chestiunea ctitorilor mănăstirii Suceviţa, numai N. Iorga (*Studii şi documente*, VI (1904), p. 640) şi D. Dan, (*Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1923, p. 14 şi n. 1 şi p. 17) au cunoscut relatarea lui Dosoftei asupra rolului de ctitor al lui Teodosie Barbovski. Din păcate, însă, aceşti autori nu au ştiut nimic de existenţa celor două portrete din scena Rugăciunii.

[7] După ce arată că « la présence de Saint-Nicolas est plus difficile a expliquer », I. D. Ştefănescu (*Peintures murales...*, p. 23; vezi şi *Études d'iconographie...*, p. 73) conchide: « On doit la rattacher, croyons-nous, au métropolite Georges Moghilă, qui semble avoir choisi le célèbre évêque de Myra comme saint protecteur ». Că sfîntul Nicolae apare ca protector al lui Gheorghe Movilă (şi nu numai al lui, ci şi al celuilalt prelat) este un lucru de la sine înţeles; însăşi includerea lui în Deisis o dovedeşte. Chestiunea era de a şti de ce alegerea ctitorilor s-a oprit tocmai asupra lui Nicolae şi nu asupra altui sfînt.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cel mai apropiat intercesor al lor în faţa « creatorului » şi să-l reprezinte în această calitate în scena „Rugăciunii". Este semnificativ, de altfel, că viaţa sfîntului Nicolae ocupă un loc de frunte în decoraţia pronaosului bisericii mănăstirii Suceviţa.

Ca o ultimă confirmare a calităţii lui Teodosie Barbovski, de ctitor — alături de Movileşti — al mănăstirii Suceviţa, menţionăm că numele său apare în această calitate şi în pomelnicele mănăstirii. Astfel, într-un pomelnic slav din secolul XVII [1], lista ctitorilor Suceviţei [2], începe cu cuvintele: «Pomeneşte doamne, ctitorii sfîntului lăcaş: arhiepiscopul Gheorghie Movilă, Teodosie, Petru» (e vorba de Petru Movilă). Urmează apoi, dedesubt: «Domnii Movileşti: Petru voevod (e vorba de Petru Şchiopul), Ieremia voevod, Simeon, Constantin, Alexie, Gavril, Ioan...» etc. etc. Că printre ctitori figurează şi Petru Movilă, nimic mai normal: fiu şi nepot al ctitorilor Suceviţei (care este, după cum se ştie, opera colectivă a Movileştilor), Petru Movilă îşi avea locul său de drept în pomelnicele acestei mănăstiri. Iar dacă el nu e menţionat în paragraful voevozilor — mai precis: în rînd cu fraţii săi Gavril şi Ioan — ci chiar în capul listei, alături de Gheorghe Movilă şi Teodosie Barbovski, aceasta nu se datoreşte vreunor merite deosebite de ctitor efectiv al Suceviţei (în care caz l-ar umbri chiar pe Ieremia vodă însuşi (!), care apare în pomelnic după Petru Movilă), ci calităţii sale de prelat, care nu putea fi menţionat decît în paragraful cinului său, adică în rînd cu Gheorghe Movilă şi Teodosie Barbovski. Cu atît apare mai limpede rolul de ctitor efectiv al lui Teodosie Barbovski, a cărui menţionare imediat după Gheorghe Movilă ar deveni altminteri absolut inexplicabilă. Cu nimic nu schimbă lucrurile alt pomelnic slav din anul 1772, al mănăstirii Suceviţa, în care numele lui Barbovski apare de data aceasta, după Petru Movilă [3], Gheorghe Movilă rămînînd, ca şi mai înainte, primul. Aceasta arată numai că amintirea strălucitei personalităţi a lui Petru Movilă era încă atît de vie în secolul al XVIII-lea, încît autorii pomelnicului s-au crezut datori să-i dea acestuia prioritate asupra lui Teodosie Barbovski, a cărui figură mai modestă se pierdea treptat în umbra unui trecut din ce în ce mai îndepărtat.

Dar cine a fost Teodosie Barbovski? Despre părinţii săi nu ştim, din păcate, nimic altceva decît că tatăl său se numea Ieremia Barbovski [4] şi că participase, în 1581, împreună cu sora şi verii săi, la împărţirea unor ocine moştenite din strămoşii după mamă [5]. Numele de Barbovski ne este, totuşi, bine cunoscut din istoria anterioară a Moldovei. L-a purtat un foarte însemnat demnitar din prima treime a secolului al XVI-lea: Onofrei Barbovski, portar de Suceava în ultimii ani de domnie ai lui Ştefăniţă şi în primii ani de domnie ai lui Petru Rareş şi comandant victorios de oşti în campaniile acestuia în Ardeal în vara anului 1529 [6]. Există oare între oşteanul din vremea lui Rareş şi monahul Teodosie vreo legătură? Este oare vorba de aceeaşi familie? În ce ne priveşte, nu ne îndoim [7]. Bătrîna mănăstire a Probotei, radical refăcută de Petru Rareş, dăruită cu o impozantă biserică (în 1530), bogat înzestrată cu noi moşii şi transformată în necropolă domnească, devenise rivala Putnei, o întrecuse chiar şi ajunsese, pentru o vreme, cea mai strălucită aşezare mănăstirească din Moldova [8]. Putem fi

---

[1] Acest pomelnic, scris pe foi de pergament şi continuat pe foi de hîrtie, se păstrează astăzi în muzeul Mănăstirii Suceviţa. O traducere romînească a pomelnicului a dat DIMITRIE DAN, *op. cit.*, p. 171—180.

[2] Vezi şi D. DAN, *op. cit.*, p. 179.

[3] Acest pomelnic, scris pe un panou de lemn şi foarte bine conservat, se găseşte astăzi în paraclisul de deasupra porţii de intrare în incinta mănăstirii. Vezi şi D. DAN, *op. cit.*, planşa.

[4] N. IORGA, *Contribuţii la istoria bisericii noastre. I. Mănăstirea Neamţului. II. Bălineşti*, Bucureşti, 1912, p. 33—34.

[5] *Documente privind istoria Romîniei*, XVI, A. vol. III, p. 163.

[6] ION BOGDAN, *Letopiseţul lui Azarie*, Bucureşti, 1909, p. 137 şi GR. URECHE, *Letopiseţul ţării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, Buc., 1955, p. 138—139. Nu este poate lipsit de interes să amintim că portarul Barbovski era ctitorul unei biserici (azi dispărute) cu hramul Adormirii, ridicată de el chiar în oraşul pe care-l avea în pază: Suceava, şi că dăruise acestei biserici, în 1529, un frumos tetraevanghel cu miniaturi (azi la mănăstirea Rila — R. P. Bulgaria), lucrat pentru donator, după cum arată inscripţia de dedicaţie, de ieromonahul Macarie de la Putna (vezi această inscripţie la T. TÎRGOVIŞTEANU (Arhim. Titus Simedrea), *Tetraevanghelul vistiernicului Mateiaş*, în *Biserica ortodoxă romînă*, LII, 1934, p. 154, în notă).

[7] Vezi aceeaşi opinie la D. DAN, *Cronica episcopiei de Rădăuţi*, Viena, 1912, p. 62 şi n. 2.

[8] Primul eveniment care a determinat avansul Probotei asupra Putnei, a fost însăşi transformarea celei dintîi în necropolă domnească, privilegiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

siguri că nu întîmplător « nimerise » tînărul Gheorghe Movilă — fiu al unuia din cei mai înalţi demnitari ai lui Rareş şi ai urmaşilor acestuia: pîrcălabul de Hotin, mai apoi marele logofăt Ioan Movilă — tocmai în acest aşezămînt - sanctuar al voevodului şi nu în altă mănăstire mai modestă. Nu este oare normal să credem că şi Teodosie Barbovski, confratele de la Probota al tînărului Gheorghe şi prieten intim al Movileştilor, va fi fost şi el, la rîndul său, un descendent al fostului oştean al lui Rareş? Cînd toate deducţiile ce se pot face, inclusiv cele de cronologie, converg către această concluzie, putem oare socoti identitatea de nume a celor doi Barbovski doar o simplă coincidenţă?

Cît anume a vieţuit Teodosie Barbovski la Probota, nu putem preciza. Dar formula laconică a lui Dosoftei că Teodosie a « stătut din Pobrata » acoperă, credem, o mare parte din viaţa acestui om. Poate tot monah la Probota va fi fost el şi în vremea în care — pe la mijlocul deceniului al optulea — se construia biserica actuală, cu hramul Învierii, a mănăstirii Suceviţa [1]. Şi numai o dată cu ascensiunea rapidă a Movileştilor, deveniţi sfetnici de încredere ai lui Petru Şchiopul, va fi fost şi monahul Teodosie tras din umbra chiliei şi adus — după ce va fi fost recomandat voievodului cu laude pentru învăţătura şi înţelepciunea sa — la curtea acestuia, ca preceptor al fiului său Ştefan. Căci în această calitate îl găsim pe Teodosie părăsind în 1591 Moldova [2] şi însoţind, împreună cu toţi cei de casa voievodului, pe Petru Şchiopul, în exilul de bună voie al acestuia în împărăţia habsburgică [3]. La Bolzano — în Tirolul italian, punctul terminus al pribegilor — Teodosie îşi continuă rolul de preceptor al lui Ştefan pînă la moartea voevodului (1 iulie 1594) [4] cînd agenţii imperiali iau pe mîna lor educarea tinerei odrasle. Curînd după moartea lui Petru Şchiopul, sătui de şederea printre străini şi într-un mediu advers [5], Gheorghe mitropolitul şi Teodosie monahul, prieteni nedespărţiţi,

---

de care se bucurase pînă atunci numai Putna. Este edificator în această privinţă un pasaj dintr-o scrisoare pe care mitropolitul Grigorie Roşca, văr al lui Petru Rareş şi fost aproape un sfert de veac egumen la Probota, o trimite, în 1563, foştilor săi confraţi din această mănăstire. După ce arată că la îndemnul său zidise Petru Rareş biserica de la Probota, Grigorie adaugă: « tot aşa, m-am nevoit cu multă trudă şi pricepere de am întors . . . pe Petru voevod şi pe doamna lui Elina cu copii lor, de s-au îngropat acolo (la Probota), căci nicăieri altundeva nu se îngropau domnii fără numai la Putna. Şi putnenii, pînă nu demult, au lătrat mult asupra mea şi mari blesteme şi mînie au ţinut » (*Documente privind istoria Romîniei*, XVI, A, vol. II, p. 168). Al doilea eveniment care a contribuit în mod considerabil la declinul Putnei a fost un grav incendiu care a cuprins întreaga mănăstire în anul 1536. Acest important eveniment din istoria Putnei e relatat într-o notă contemporană însemnată într-un minei moldovenesc din secolul al XV-lea, notă necunoscută pînă acum istoriografiei romîneşti şi semnalată recent în *The Slavonic and East-European Review*, Londra, 1955, p. 103—104, după E. I. Sokolov, care a descris mineiul amintit, în *Библиотека императорского общества истории и древностей российских*, II, în *Чтения Московского университета*, 1906, I, p. 22—36.

[1] Prima menţiune documentară a bisericii « nou zidite » a Învierii datează din 26 februarie 1586 (*Documente privind istoria Romîniei* XVI, A, vol. III, p. 303 şi 306). Înainte de această dată — mai precis, între noiembrie 1582 (*ibidem*, p. 194) şi 1 mai 1584 (*ibidem*, p. 252), apare însă în documente o biserică a Suceviţei cu hramul Bobotezei, tot « nou zidită » şi ridicată tot de Movileşti. Este fără îndoială justificată afirmaţia făcută mai demult de D. Dan (*Mănăstirea Suceviţa*, p. 11—12) şi susţinută recent de M. Musicescu şi Em. Lăzărescu (M. Musicescu, M. Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958, p. 13—14), că cele două hramuri nu indică o simplă modificare în formula de dedicaţie a aceleiaşi biserici, ci că avem a face cu două construcţii deosebite: una iniţială, mai modestă şi o a doua, de mari proporţii, care a înlocuit-o pe prima. E posibil ca, aşa cum crede D. Dan (*op. cit.*, p. 12, n. 7) şi după el, M. Musicescu şi Em. Lăzărescu (*op. cit.*, p. 14, n. 2) biserica Bobotezei să se fi aflat pe locul pe care azi se înalţă — în imediata apropiere a mănăstirii — biserica parohială a satului Suceviţa, purtînd de asemenea hramul Bobotezei.

[2] Vezi N. Iorga, *Oameni şi fapte din istoria neamului romînesc*, Bucureşti, 1905, p. 25.

[3] Pentru a se ţine mai aproape de Moldova şi în legătură nemijlocită cu cele ce se petreceau acolo, o parte din pribegi, în frunte cu vornicul Ieremia Movilă (viitorul voevod), se opresc în Polonia, de unde şi aveau să primească întreg ajutorul atunci cînd, peste cîţiva ani, se vor hotărî să se întoarcă în ţară şi să-l răstoarne pe efemerul Ştefan Răzvan.

[4] Hurmuzaki, XI, p. 450—451.

[5] Pentru amănunte în legătură cu petrecerea pribegilor în împărăţia austriacă, vezi bibliografia la M. Musicescu, M. Berza, *op. cit.*, p. 11, nota 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

părăsesc Bolzano (prin august 1594 [1]) şi se reîntorc — prin Polonia — în Moldova. În 1598, adică la trei ani de la înscăunarea lui Ieremia Vodă, Teodosie ajunge episcop de Rădăuţi [2], rang pe care-l păstrează pînă în toamna lui 1604 — primăvara lui 1605 cînd, după moartea vechiului său prieten Gheorghe Movilă, urmează acestuia în scaunul mitropoliei Moldovei [3]. Dar sfîrşitul i se apropiase şi lui Teodosie Barbovski şi în 1608, după numai trei ani de păstorie, moare şi el, cîrja de mitropolit trecînd în mîinile lui Anastasie Crimca, ctitorul Dragomirnei.

SORIN ULEA

ROLUL ŞI CONTRIBUŢIA LUI DIMITRIE BOLINTINEANU LA DEZVOLTAREA ARTELOR FRUMOASE ÎN PRINCIPATELE ROMÎNE

Dintre colaboratorii domnitorului Alexandru Ioan Cuza făceau parte doi scriitori de mare popularitate ai vremii: moldoveanul Vasile Alecsandri şi munteanul Dimitrie Bolintineanu care au primit unele sarcini administrative, îndeplinite cu sîrg şi competenţă.

Însufleţit de ideile progresiste ale vremii, Dimitrie Bolintineanu — cel pe care Alecsandri îl numise « poetul cel mai poet al Munteniei..., care a vărsat pe altarul patriei sale, toate comorile sufletului, inteligenţei şi geniului său » [4] — începuse încă din tinereţe să militeze pe tărîm public ca membru al asociaţiei « Frăţia » (1843). Luase apoi poziţie combativă « în favorul celor nedreptăţiţi » ca redactor la ziarul republican *Popolul Suveran* (1848) şi, în consecinţă, fusese silit să se expatrieze. Din surghiun, poetul îşi asemuia ţara cu un tablou pictat în ulei căruia « de aproape i se vede lutul culorilor », în timp ce « de departe acel lut dispare... Ochiul nu vede decît ceea ce e frumos »... [5]. Adept al perspectivelor istorice, Bolintineanu a evocat figurile marilor noştri eroi naţionali, contribuind astfel la trezirea simţămintelor patriotice ale contemporanilor. Din unele producţii literare ale sale s-au inspirat pictori ca Aman, Grigorescu şi mai tîrziu Pompilian, în crearea unor compoziţii istorice.

Poetul a primit de la Cuza Vodă demnitatea de efor al spitalelor civile şi de membru al Comisiei europeene dunărene (1860) [6]. În cabinetul lui Ştefan Golescu, în mai 1861, a fost numit ministru al « Trebilor străine » şi ad-interim al Controlului [7]. Dar apogeul carierei lui politice poate fi fixat între 12 octombrie 1863 şi 19 iulie 1864, cînd, aflîndu-se de astă dată în fruntea unui minister în perfectă consonanţă cu însuşirile şi veleităţile lui artistice, Dimitrie Bolintineanu (urmaş al lui Alexandru Odobescu la departamentul cultelor şi artelor) şi-a putut exercita efectiv mandatul, iniţiind o serie de reforme culturale.

În această perioadă de renaştere a ţării, Bolintineanu a avut un rol important în fundarea « Facultăţii literelor » (2 noiembrie 1863) ca şi în introducerea obligativităţii învăţămîntului primar (20 decembrie 1863); el a contrasemnat legea de secularizare a averilor mănăstireşti (22 decembrie 1863) [8], şi în fine, la 7 iulie 1864 a prezidat solemnitatea deschiderii Universităţii din Bucureşti

[1] Hurmuzaki, XI, p. 495—496.

[2] Prima menţiune a lui Teodosie Barbovski ca episcop de Rădăuţi datează din 15 decembrie, 1598 (*Documente privind istoria Romîniei*, XVI, A, vol. IV, p. 240).

[3] Ultima menţiune a lui Teodosie Barbovski ca episcop de Rădăuţi datează din 15 octombrie 1604 (*ibidem*, XVII, A, vol. I, p. 183). Prima menţiune a sa ca mitropolit datează din 11 aprilie 1605 (*ibidem*, p. 233). Gheorghe Movilă murise, aşadar, în intervalul dintre cele două date. Un document din 1 iunie 1605 vorbeşte despre « sfînt raposatul Gheorghe Moghilă mitropolit » (*ibidem*, p. 246). Indicaţia lui N. IORGA (*Istoria bisericii romîneşti*, vol. I, p. 242 şi vol. II, p. 326) că Gheorghe Movilă a păstorit pînă în 1606 şi că abia în acest an i-a luat locul Teodosie Barbovski, trebuie, deci, rectificată.

[4] Cf. N. PETRAŞCU, *D. Bolintineanu*, Bucureşti, 1932, p. 9.

[5] *Ibidem*, p. 79.

[6] Cf. G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 215; *Scriitorii progresişti între anii 1848—1859*, în *Steaua*, 1958, nov.-dec., 1959, ianuarie.

[7] Cf. DAN BERINDEI, *Guvernele lui Alexandru Ioan Cuza (1859—1866). Liste de miniştri*, în *Revista arhivelor*, nr. 1, 2 (1959), p. 156—157.

[8] « *Pe azini pe toţi grecii la Dunăre îi port/ Şi-n ţările vecine ca turme îi transport...* » avea să versifice, mai tîrziu, BOLINTINEANU (*Poezii*, Buc., 1870, p. 252).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

după ce, în 4 iulie 1864, semnase decretul de înfiinţare care-i stabilea şi titulatura.

Atitudinea progresistă a lui D. Bolintineanu nu putea însă să nu fie limitată de concepţia despre lume a clasei căreia îi aparţinea. Aşa se explică faptul că o serie de acţiuni ale poetului au fost canalizate pe linia intereselor burgheziei.

JOSEFINE BIELZ, D. Bolintineanu (Gravură).

★

Sub impulsul ideilor care au generat aceste reforme culturale — cei doi pionieri ai Şcolii naţionale de belle-arte, Theodor Aman şi Gheorghe M. Tattarescu porniseră aproape concomitent o campanie pentru a obţine de la guvern realizarea învăţămîntului superior artistic.

Prima încercare a lui Aman de a trezi pe guvernanţi din apatia pe care evident o manifestau faţă de artele plastice datează de acum 100 de ani, din vara anului 1859, cînd « Eforia Instrucţiunii Publice a Romîniei de sus », luînd în consideraţie propunerea, îl invita să prezinte cît de curînd « un proiect special » pentru crearea unei Şcoli de pictură la Bucureşti.

Proiectul prezentat cuprindea şase capitole şi patruzeci şi unu de articole subîmpărţite pe puncte.

Îmbrăţişînd iniţiativa artistului, Eforia, prin adresa nr. 1250 din 8 iunie 1859, îşi lua obligaţia « să interceadă pe lîngă guvern, cu multă mulţumire, pentru dorita realizare a unei asemenea şcoli... » [1]. Dar în ciuda solicitudinii eforilor — propunerea lui Aman nu a fost luată în consideraţie de guvern.

Dezamăgit, dar doritor de a pune cît mai curînd temeliile învăţămîntului artistic, Theodor Aman afirma că dacă se va repeta într-una că: « *încă nu este timpul la noi* — niciodată nu vom ajunge a avea un început şi cu toate acestea ar trebui să începem; şi cît de mic ar fi rezultatul, în viitor nu poate deveni decît colosal... Astăzi însă nu putem zice nimic despre arte la noi, căci nu există nimic »... [2].

[1] G. Oprescu, *Pictura romînească în sec. XIX*, Buc., 1943, p. 151. Cf. şi G. Oprescu şi colaboratori, *Crearea şcolilor de arte frumoase în ţările romîneşti*, în *Buletinul ştiinţific*, Secţia de ştiinţa limbii, literaturii şi artei, tom. I (1951), ian.-iunie.

[2] B.A.R.P.R., Secţia manuscrise. Fondul Aman.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lucrul nu era chiar exact, de vreme ce încă din anul 1860 « Institutul corpului vocal » căpătase « verul său nume: Şchola de belle arte » avînd pe lîngă clasele de pian, vioară şi violoncel — şi o clasă de pictură condusă de profesorul Henri Trenk. Din păcate însă, titularul Ministerului cultelor şi instrucţiei, Alexandru G. Golescu, care iertat indiferenţă, care, după cum constata pictorul, se află la noi pentru progresul artelor frumoase » [3].

La 12 ianuarie 1861, Eforia se arată o dată mai mult favorabilă înfiinţării şcolii de belle-arte. Tattarescu, Aman şi profesorul de desen al liceului Lazăr, Petre Alessandrescu, fiind consideraţi specialişti,

Bolintineanu în cabinetul său ministerial (gravură anonimă litografiată de Eduard Weigand şi apărută în «Biblioteca populară» nr. 2, febr. 1889.

sprijinise această reformă, cade de la putere şi « ca toate cele ce ar fi avut o fericită influenţă asupra progresului nostru, sub ministerul următor [1], clasa de pictură fu desfiinţată » [2].

Străduinţele lui Aman vor fi însă continuate cu mai multă perseverenţă de pictorul G. M. Tattarescu, care la rîndul lui va prezenta o serie de memorii (« notiţii ») precum şi un al doilea proiect, întocmit după un model italian şi cuprinzînd nouă articole.

Lupta dusă de Aman şi Tattarescu avea să sfărîme în cele din urmă acea « de ne-

sînt numiţi « comisari », cu sarcina de a redacta în cel mai scurt timp un alt proiect detaliat.

Cu o lăudabilă repeziciune, comisarii vor prezenta la 30 ianuarie textul pe care ei îl socoteau cel mai potrivit şi posibil de realizat la noi. Iar eforii care-şi însuşiseră acest al treilea proiect [4] — îl comunică ministerului (adresa nr. 712 din 15 martie 1861); drept urmare secretarul de stat dispune întocmirea unui raport favorabil către domnitor. Lucrarea trebuia înaintată acum Comisiei centrale de la Focşani, spre a fi luată în deliberare de acest for coordo-

[1] Portofoliul lui Alex. Golescu (deţinut între 11 octombrie 1859—28 mai 1860) a revenit lui C. A. Rosetti.

[2] Constanţia de Dunca, *Doue ore la Espoziţiunea de la Academie*, în *Amicul familiei*, 1864, ianuarie-februarie, p. 268 şi Lila Nădejde, *De la horul Steagului Oştirii la Conservatorul din Bucureşti*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 3—4, p. 318.

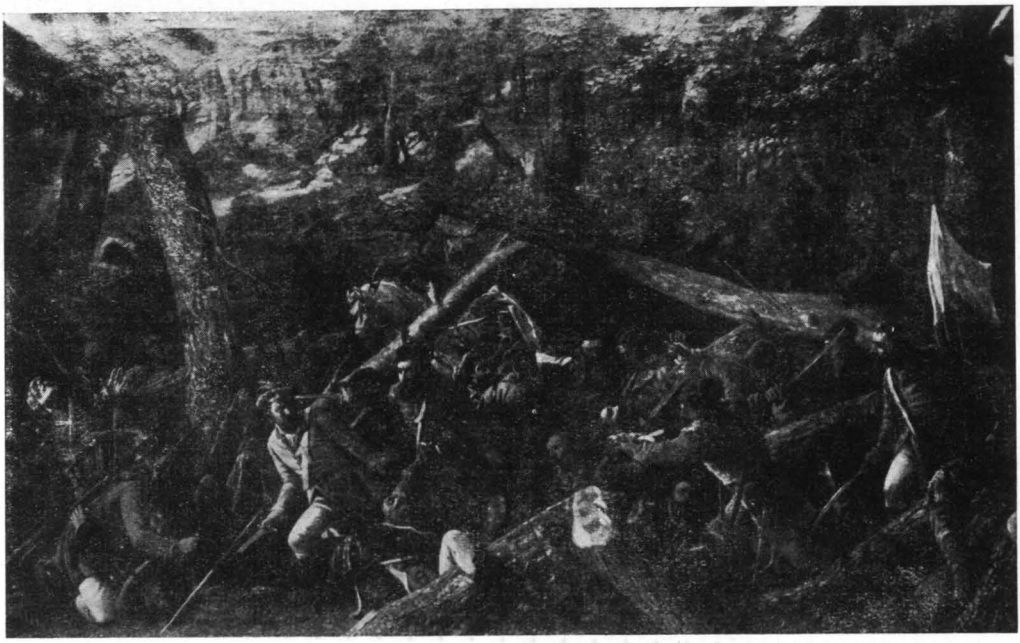
[3] Cf. J. Wertheimer Ghika, *G. M. Tattarescu, Un pictor romîn şi veacul său*, Buc., 1938, p. 143—156, 159, 272.

[4] Semnatarii proiectului sînt: Ion Maiorescu, Ion Heliade Rădulescu, Ion Zalomit şi Petre Poenaru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nator. Cum soluționarea întîrzia, Tattarescu (înzestrat cu o cerbicie pe care Aman nu o avea) roagă « onorab. Efori să stăruiască pe lîngă ministru spre a aproba și se pune în lucrare mai vîrtos... ». Nerăbdarea postulantului era determinată și de împrejurarea că inaugurarea școlii ce spera să conducă, fusese fixată în anteproiect pe data de 1 septembrie 1861 [1]. Două luni după trecerea acestui soroc, Tattarescu mai făcea, la 30 octombrie, o infructuoasă revenire.

Abia după un an de așteptare, către sfîrșitul lui 1863 (numai 8 zile după preluarea de către Bolintineanu a Ministerului cultelor și instrucției) [2] — Tattarescu va relua ofensiva; el își amintea că actualul ministru, fost elev al pictorului Valenstein, este autorul duiosului epitaf de pe mormîntul lui Barbu Iscovescu [3] și că a arătat întotdeauna bunăvoință față de soarta artiștilor romîni. Pictorul va face o nouă întîmpinare către Consiliul superior al instrucției publice [4], repunînd astfel întreaga problemă în discuție. La 23 noiembrie Consiliul va aproba în principiu « lucrul » recomandînd ministrului « a-l lua în considerare o dată cu noul buget pe 1864 » [5]. Deși conjunctura părea favorabilă, situația financiară a țării fiind precară, nici de astă dată nu s-a putut realiza nimic. Doctorul în medicină Ludovic Steege [6], noul ministru de finanțe, avea să refuze creditul de 59 375 piaștri [7] solicitat de colegul său de la Instrucție pentru fundarea învățămîntului artistic; astfel că în ciuda avizului Consiliului superior — neluîndu-se în seamă referatul lui Dimitrie Bolintineanu — acesta s-a văzut nevoit să pună proiectul la dosar cu apostila: « Nefiind fonduri nici în noul buget, se mai amînă... » [8].



T. AMAN, *Bătălia de la Plonin.*

[1] Art. 1 preconiza: « O scólă de arte frumoase se instituie în Capitala țerrii cu începere de la 1 septembrie viitor ».

[2] 20 noiembrie 1863.

[3] Cf. MARIN NICOLAU GOLFIN, *Pictorul Barbu Iscovescu*, Buc., 1940, p. 77.

[4] Consiliul, alcătuit din opt membri, luase locul Eforiei școalelor, primind spre păstrare, o dată cu dizolvarea acestuia, o zestre de 59 tablouri (24 aprilie 1862).

[5] Cf. G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 152.

[6] Ministru de finanțe între 12 octombrie 1863—26 ianuarie 1866, cf. DIM. R. ROSETTI, *Dicționarul contemporanilor*, București, 1897, p. 174.

[7] Echivalentul sumei de 1871, 50 galbeni (adică lei noi 21 299). Cf. *Mémoire sur l'École Nationale des Beaux-Arts de Bucharest*, în *L'Indépendance Roumaine*, 1867, septembrie 21. Originalul ms. Aman la Arhive în dos. 446/1866, f. 200.

[8] V. A. URECHIA, *Istoria școalelor de la 1800—1864*, București, 1892, VIII, p. 268. În *Istoria învățămîntului romînesc* profesorul N. Iorga își arătă mirarea cum de a putut Bolintineanu refuza « pe acest pictor bisericesc (Tattarescu) și pe mai înzestratul Aman... », p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Faptul de a nu fi putut reuşi să înscrie în bugetul ministrului prima Şcoală naţională de belle-arte, desigur că avea să-l nemulţumească. Bolintineanu va căuta alte mijloace financiare ce-i stăteau la îndemînă — ca să-şi atingă ţelul propus. Astfel, la începutul lunii martie 1864, el va izbuti să aloce un fond special pentru începutul pinacotecile naţionale de la Iaşi şi Bucureşti, care, după cum spunea, « deopotrivă lasă atît de mult de dorit » — iar pe de alta, a încuraja pe pictorii celor două principate, care jinduiau după comenzi.

Întru împlinirea acestui scop, *Jurnalul Oficial al Principatelor Unite Romîne* publica în ziua de 28 decembrie 1863 decizia

T. AMAN, *O promenadă pe Bosfor.*

Şcolii de arte frumoase [1]. Spezele urmau să fie acoperite « din rezerve ce lasă bugetul Instrucţiei publice ». Publicistul şi pictorul Constantin D. Aricescu, care ne relatează aceasta, felicită pe ministru fiindcă « voesce a încuraja belle-arte, poezia, muzica şi pictura — cei trei sori ai civilizaţiunei... » şi îşi exprimă speranţa că la « Discutarea bugetului » va susţine cu căldură fondul alocat în vederea deschiderii unei şcoli de belle-arte [2].

În prealabil, D. Bolintineanu va încerca inventarierea forţelor noastre plastice, organizînd pentru întîia oară în Bucureşti o expoziţie oficială de pictură. « Scopul său — scria Aricescu — a fost negreşit de a face un început de Şcoală de belle-arte, atît de necesarie în Romînia » [3].

Bolintineanu a lansat atunci un apel care urmărea pe de o parte « a îmbunătăţi » ministerială nr. 36602, prin care anunţa că se pun la dispoziţia amatorilor trei săli în localul Academiei Sf. Sava, unde tablourile urmau a fi expuse « cîtva timp sub ochii publicului pentru ca Guvernul să poată cumpăra pe acele asupra căror gustul public şi alegerea artei ar putea să cază »... Concomitent cu aceasta, ministrul se adresa atît directorului Academiei, cît şi membrilor Consiliului superior, rugîndu-i să-i acorde « tot concursul în realizarea acestui ţel prin deschiderea acestor săli chiar înaintea anului nou » [4]. Mai mult încă — cuprins de un adevărat zel gospodăresc, el trimitea o adresă urgentă îngrijitorului Academiei pentru ca acesta « să spele perdelele şi geamurile şi să instaleze sobe în două odăi din stînga galeriei de tablouri, astfel ca pînă marţi, totul să fie gata... » [5]. Totodată Bolintineanu lansa

[1] Arhivele statului, ibid., dos. 526/1864, f. 270.

[2] C. D. Aricescu, *Academia Sf. Sava, Galeria de tablouri*, în *Buciumul*, 1864, martie 3.

[3] *Ibidem.*

[4] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar 592/1863, adresa nr. 36603, f. 427.

[5] Ibidem, adresa nr. 36597 din 28. XII 1863, fila 416. Despre frigul care domnea în sălile Pinacotecii, Bolintineanu mai fusese sezisat printr-o petiţie a studenţilor, P. Verussi şi G. Ioanide,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

invitații lui Tattarescu, Alessandrescu, Aman, Sat-Mari (sic), Trenc (sic)[1], prin care, parafrazînd comunicatul oficial, îi poftea în cazul că vor « poseda niște asemenea tablouri, să binevoiască a le depune în sălile ce s-au destinat într-adins pentru aceasta la Academia națională, unde vor fi expuse la vederea publicului mai

« într-un sentiment de frumusețe severă și de gravă armonie. Pe pereții pictați într-un cenușiu închis se detașau net tablourile »[3]. Cei doi pictori care urmăreau să întemeieze Școala națională de belle-arte — Aman și Tattarescu — trimiseră cele mai multe lucrări ce atrăgeau privirile admiratorilor. În special plăceau « tabelle bellice ale

CAROL POPP DE SZATHMARY, *Intrevederea lui Cuza cu sultanul.*

multe zile, adică de la 2—20 ianuarie viitor »[2].

Nu ne-a mai rămas nici un catalog (sau cum se spunea atunci « libret ») al primei manifestări de artă plastică din Capitală, pregătită în cele mai mici amănunte de însuși secretarul de stat; astfel că vom reconstitui configurația sălilor numai după relatările presei contemporane. Aflăm, de exemplu, că saloanele fuseseră decorate

ingeniosului pictor romîn Dnu Theodor Aman »; de pildă « Bătălia de la Plonin » dintre poloni și moldoveni care fusese remarcat încă din 1861 ca « o operă magistrală al cărui loc natural ar fi fost la Muzeul național »[4].

În urma avizului Comisiunii instituite de Bolintineanu, pînza avea să fie într-adevăr cumpărată contra sumei de 450 galbeni și trimisă « Pinacothecii din Iassy », unde

din 30 decembrie 1863; ei cereau să se încălzească « galeria de tablouri spre a servi cel puțin pentru încălzitul mîinilor, ca să poată lucra » (Arhivele statului, dos. 592/1863, f. 373).

[1] Ibidem, f. 427.

[2] Dr. C. Istrati, *op. cit.*, p. 31.

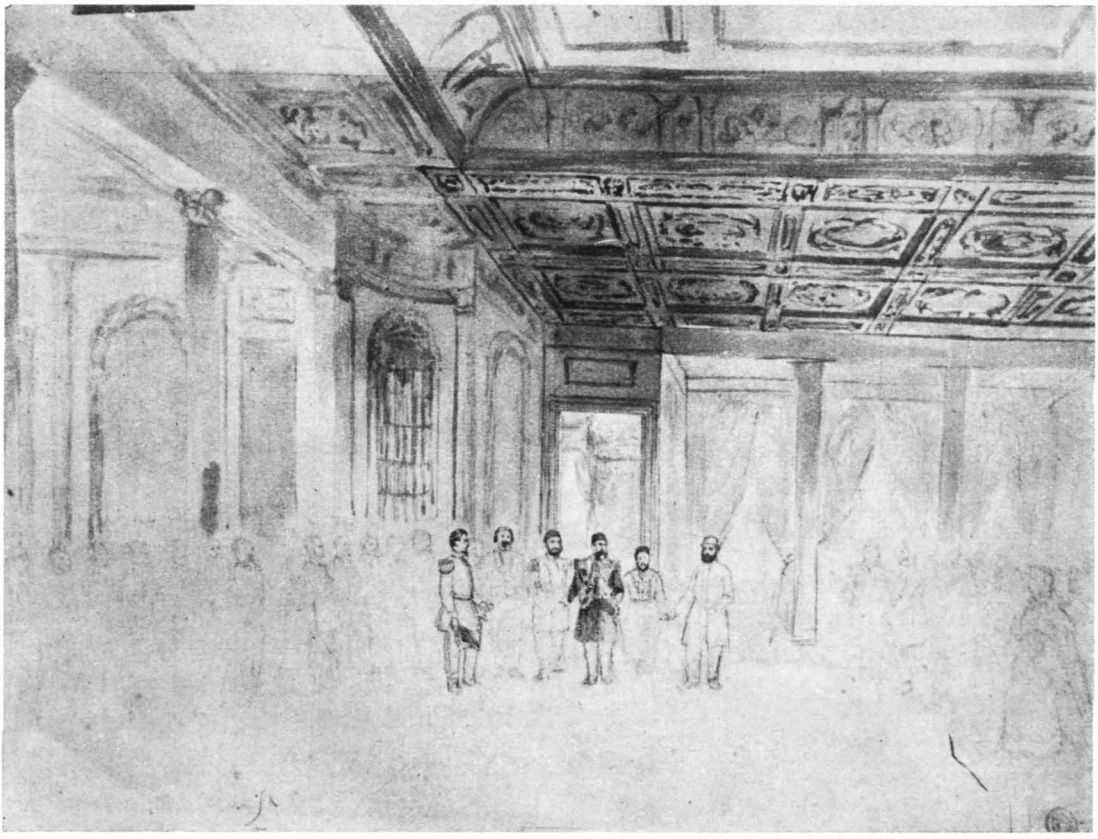
[3] U[lysse] de M[arsillac], *Exposition de peinture à Bucarest*, II, în *La voix de la Roumanie*, 1864, februarie 4. Pictorul care zugrăvise « Saloanele edificiului » era italianul Giuseppe Mezzardi (Arhivele Statului, București, ordinul Min. instr., dos. 526/1864, f. 52).

[4] U[lysse] de M[arsillac], *loc. cit.*, februarie 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se mai afla « Ţepeş Vodă şi solii sultanului » — tablou cumpărat cu un an în urmă de predecesorul lui Bolintineanu la minister, de Al. I. Odobescu, cu suma de 8 000 lei [1].

La expoziţia din 1864, Aman mai prezenta publicului, după cum relata cronica, « Intrarea romînilor în oraşul turcesc Rusciuc pe timp de iarnă grea, incendierea şi prada lui », « Lagărul zuavilor » care evoca « melancolia unei seri de toamnă » şi tabloul reconstituit de asemenea după schiţele luate în vremea războiului din Crimeea, « Zuavii de la Sevastopol ». O altă serie de pînze care a stîrnit admiraţia bucureştenilor au fost cele cu subiect « oriental », înrîurite de exotismul instaurat după abordarea acestor teme de către Delacroix, Ingres şi Chassériau. Transplantat cu stîngăcie de către pictorul academist şi construit în penumbra atelierului său — acest orientalism de circumstanţă eluda din tablou tocmai valorile luminii — cum se întîmpla în compoziţia « Baia turcă » sau în « O promenadă pe Bosphor ». Pentru această din urmă pînză îi pozaseră şase doamne din protipendadă pe care, vrînd să le poetizeze — pictorul (deghizat în barcagiu) le îngrămădise într-o luntre, plimbîndu-le pe apele albastre ale unui Bosfor factice, de recuzită, amintind pe alocuri, decorurile unei panorame.

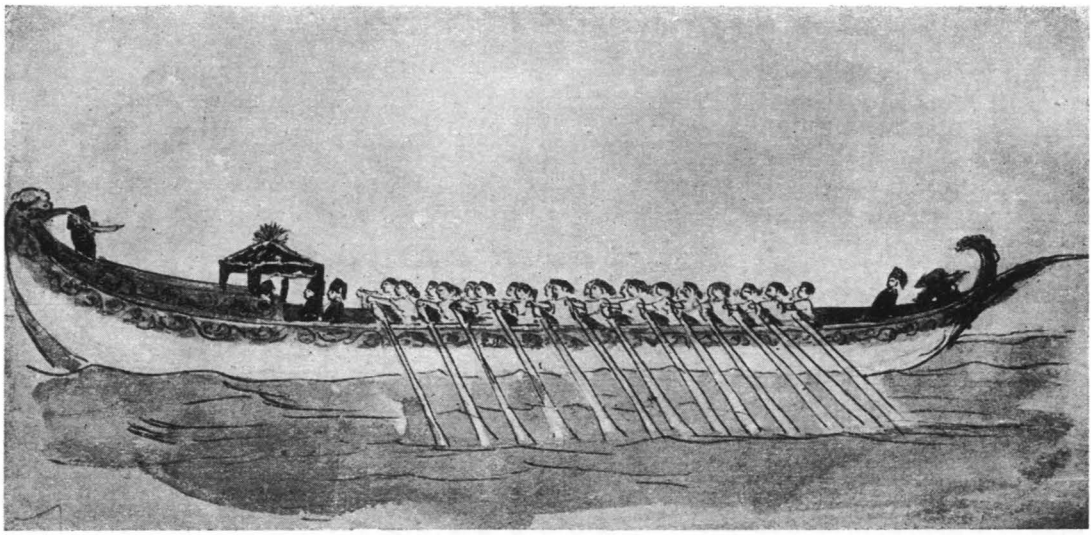


CAROL POPP DE SZATHMARY, *Recepţia lui Cuza la Serai.*

Sensibil la atmosfera naivei compoziţii, Bolintineanu va scrie o poezie ocazională, în care va evoca pe un ton grandilocvent şi sentimental acest tablou « *de a lui Aman mînă* », descriind cu o egală minuţie şi simpatie buclele « de eben », cosiţele « blonde ca un seceriş de aur » sau, în

[1] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dos. 526/1864, f. 355, adresa 24298, 24 august 1863. Aceasta răstoarnă afirmaţia că tabloul ar fi fost cumpărat de Bolintineanu într-un timp cînd el nu avea calitatea oficială s-o facă, după cum nici *Bătălia de la Plonin* nu putea fi cumpărată de acesta « în 1862 » (cf. RADU BOGDAN, *Aman*, Bucureşti, 1955, p. 40—41).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



CAROL POPP DE SZATHMARY. *Caic turcesc.*

fine, « cununa castanie » a cîtorva dintre modelele pictorului [1].

Bolintineanu avea de altfel să-şi manifeste entuziasta preţuire faţă de Theodor Aman şi într-o *Odă*, a V-a [2], exclamînd plin de patos:

« Onoare penei tale! ce face a re-nvia
Acele suvenire, cu viaţa ce crea.
Cu forme, cu colore, cu străluciri pe faţă...
Ai crede că se mişcă, în noapte-n dimineaţă
Armatele străbune, cu armele lucind.
Le vezi şi caii în spume, în flăcări nichezînd
Sub sabia romînă, genunchii pleacă-n sînge
. . . . . .

Într-o altă sală fuseseră expuse tablourile lui Tattarescu. În afara versiunii reduse a alegoriei sale « Renaşterea Romîniei » — el mai adusese din « galerioara » sa particulară « opt còpii mediocre » care nu izbutiseră să emoţioneze nici chiar pe privitorul anului 1864 [3]: « Încoronarea madonei » după Rafael, « Diana », după Corregio, « Răstignirea lui Christ », « Aurora », « Iudita şi Olofern » după Guido Reni etc.

Ultima sală cuprindea lucrări de Henri Trenk, Constantin Lecca [4], « Suire la Golgota »; iar dintre lucrările lui Mişu Pop: « Efectul lumînării » şi « Femeia cu jumătate corp », adeverind de astă dată « idealul prea cărnos » al zugravului ardelean [5]; de asemenea cîteva din operele lui Carol Popp de Szathmary, socotite de diletantul cronicar plastic litograf şi arheolog Dimitrie Pappasoglu — a fi, din punct de vedere artistic, cele mai valoroase. Se remarcau în special « Moşii la Craiova », « Căruţa poştei », o copie după Murillo (« Iacov cel tînăr ») şi « alte asemenea figuri vechi şi interesante » [6]. Pappasoglu îndemna pe Bolintineanu să nu pregete să-i cumpere lui Szathmary « toată galeria care va aduce totdeauna cea mai mare lumină tinerilor romîni care vor profesa arta picturii » [7]. Iar Ulysse de Marsillac, mai competent în materie, considera că manifestarea organizată de Bolintineanu se reduce de fapt la o « triplă expoziţie a d-lor Aman, Tattarescu şi Szathmary ». Marsillac propunea guvernului să achizi-

---

[1] D. Bolintineanu, *Barca lui Aman (Idylla)*, în *Poesii, Cîmpul şi Salonul*, Bucureşti, 1870, p. 183.

[2] Idem, *Lui Aman pictorul*, p. 317.

[3] U[lysse] de M[arsillac], *loc. cit.*

[4] Echivalent literar al pictorului — Bolintineanu invita în versuri, pe bucureşteni să vină să admire portretul *Neagăi, femeia lui Ionaşcu*: « În palatu-Academiei /Un portret voi aţi văzut?/. Expresia ambrosii /Un vis divin şi plăcut/; Ionaşca cea frumoasă ce arta a nemurit...» (D. Bolintineanu, *Ionaşca*, în *Cîmpul şi salonul*, Bucureşti, 1870, p. 122).

[5] Constanţia de Dunca, *op. cit.*, p. 286.

[6] C. D. Aricescu, *op. cit.*

[7] M. D. Pappasoglu, *Arte romîne, pictură*, în *Reforma*, 1864, ian. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BARBU ISCOVESCU, *Bolintineanu la Selim.*

ţioneze de la aceşti artişti, cea mai mare parte a tablourilor, « deoarece, în felul acesta, ele vor rămîne constant sub ochii publicului romînesc, care va sfîrşi prin a dobîndi gustul lucrurilor de artă, gust care i-a lipsit prea mult pînă în prezent »[1].

★

Bucurîndu-se totuşi de un neaşteptat succes, această primă expoziţie colectivă din Bucureşti — « la cererea d-lor espunători de tablouri, la dorinţa exprimată de unele persoane », precum şi datorită împrejurării că « Comisiunea instituită ad-hoc » nu îşi încheiase încă lucrările — a fost prelungită pînă la 15 februarie 1864. Juriul instituit de Bolintineanu se compunea din: Costache Negri, Ion Ghica, generalul N. Mavros, pictorul Petre Alessandrescu, Grigore Cantacuzino ş a.

Dimitrie Bolintineanu a redactat personal cîte o convocare prin care fiecare membru al comisiei era rugat să vină la expoziţie ca să se pronunţe «asupra meritelor acestor opere, ca după aceasta, ministerul să facă cumpărăturile de la persoanele cu care s-ar învoi » . . . Această comisiune ad-hoc aflăm că s-a întrunit în mai multe rînduri «spre a observa cu maturitate »[2] tablourile expuse; după care a trecut la întocmirea listei lucrărilor alese.

În afara operelor mai sus menţionate, se mai recomanda compoziţia unui

[1] Ulysse de Marsillac, *loc. cit.*, februarie 11.

[2] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar 526/1864, f. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

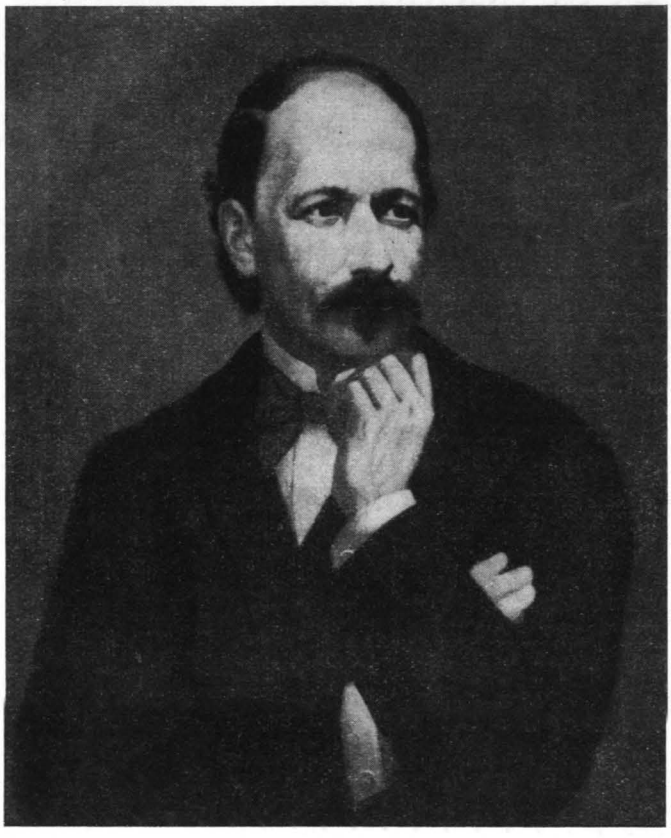
anume Ulisse Cretzianu: « La sacra famiglia », şi un tablou vechi chemat « La lavandaja ».

A urmat un schimb de corespondenţă între membrii acestei comisiuni şi Bolintineanu care saluta ideea trimiterii în străinătate a unor pictori romîni pentru a copia tablouri. Dimitrie Bolintineanu promitea că va trece la înfăptuirea acestui gînd— adăugînd: « Pînă atunci subsemnatul în încrederea ce are în domniile voastre, vă roagă să binevoiţi a fixa pentru fiecare în parte preciurile tablourilor ce aţi ales ca demne de a figura în galeriile noastre » [1].

La 11 aprilie, Bolintineanu mai adresase cîte o scrisoare şi pictorilor candidaţi, rugîndu-i să precizeze la rîndul lor preţul cu care ar « putea procura guvernului tablourile indicate » [2]. Primul a răspuns Theodor Aman, fixînd 500 galbeni pentru « Bătălia de la Plonin » şi alţi 200 pentru « Zuavii de la Sevastopol ».

Formalităţile nu aveau însă să se oprească aci. La 30 aprilie, ministrul ruga pe Petre Alessandrescu să se pronunţe (în calitate de pictor-expert) asupra preţurilor indicate pe verso-ul adresei [3]. Iar la 14 mai, aducea la cunoştinţa Consiliului de miniştri « puţinătatea sumei de care dispune, în comparaţie cu aceea ce DD proprietari pretind ». Preţurile părîndu-i-se în genere urcate, Bolintineanu cerea Consiliului de miniştri să dispună cele de cuviinţă [4]. Într-adevăr, suma alocată pentru acest scop era numai de 685 de galbeni — în timp ce Tattarescu, singur, solicita pentru copiile făcute de el, 950 de galbeni!

Căpătînd aprobarea guvernului şi un credit suplimentar, la 10 iulie 1834, Bolintineanu semnează « un prescript verbal »,



MIHAIL DAN, *Bolintineanu.*

[1] Arh. stat., Fond. Min. instr., dos. 526/1864, f. 86, adresa din 22 februarie 1864.

[2] Ibidem, f. 190.

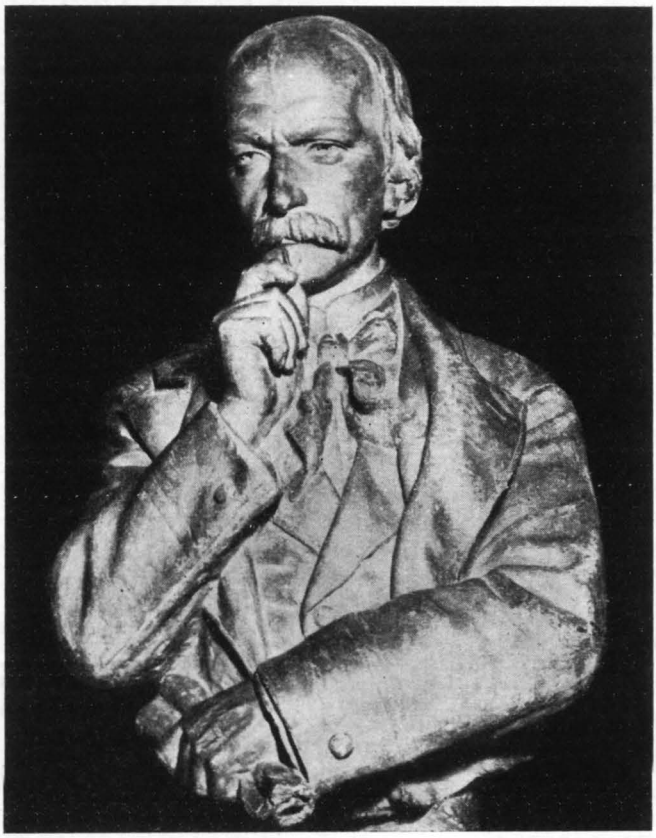
[3] Ibidem, f. 274.

[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în care, după ce deplînge faptul că din cauza mijloacelor băneşti de care dispune ministerul, nu poate cumpăra pe seama statului decît 3 din cele 6 tablouri — hotărăşte să achiziţioneze « Bătălia de la Plonin » (cu 450 galbeni), « Iudita şi Olofern » a lui Tattarescu (cu 200 de galbeni) şi « Iacov cel tînăr » (copia lui Szathmary după Murillo, tot cu 200 de galbeni). Articolul I al prescriptului mai prevedea să se trimită tabloul lui Aman la Iaşi, iar celelalte două să rămînă Pinacotecii din Bucureşti. În sfîrşit, ultima dispoziţie a deciziei era invitaţia făcută celor trei pictori să prezinte lucrările la minister «pentru a vă răspunde suma de galbeni... prin mandat către tezaurul public» (art. III)[1].

Scopul final al acţiunii lui Bolintineanu era de a întemeia o Şcoală de arte frumoase în Bucureşti. Deşi aceasta părea în ochii potentaţilor contemporani a fi o îndeletnicire necorespunzătoare preocupărilor lor, totuşi ministrul va izbuti să treacă în buget această instituţie aşteptată de atîţia ani nu numai de Theodor Aman şi Gheorghe M. Tattarescu, dar şi de tînăra generaţie, care — după cum spunea domnitorul Cuza în mesajul său de deschidere a sesiunii parlamentare din 1864 — era dornică « să se poată îndestula cu pîinea intelectuală ».



ION GEORGESCU. *Bolintineanu.*

Cercetînd arhiva ministerului şi presa timpului, vom putea urmări, într-o oarecare măsură, activitatea lui Bolintineanu.

După lovitura de stat din 1864, cînd opoziţia fusese formal anihilată — reforma învăţămîntului artistic, alături de alte reforme culturale, devenise posibilă. Chiar la 15 mai, ziarul *Dîmboviţa* scria că « pe lîngă o facultate de medicină mai trebuie şi o şcoală de pictură ».

În luna iulie 1864 se putea citi că bugetul Ministerului instrucţiei şi cultelor ar cuprinde « între alte îmbunătăţiri şi creaţiuni, o Facultate de arte frumoase »[2].

---

[1] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar 526/1864, f. 354, 355, 356.

[2] *Dîmboviţa*, 1864, iulie 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ajutorarea acestora a fost unul din ţelurile politicii culturale a lui Bolintineanu. Trimiterea şi menţinerea în străinătate, fără nici un concurs, a unor asemenea bursieri, a stîrnit protestele ziarelor *Romînul* şi *Trompeta Carpaţilor*. Considerat ca « foarte grav », acest fapt era de natură să provoace « indignaţiunea junimii romîne asupra unui nume atît de iubit, asupra unui nume ce se pronunţă cu atîta admiraţiune pe băncile şcoalei », cum era cel al poetului Dimitrie Bolintineanu [1].

Susţinut de primul ministru Kogălniceanu — duşman declarat al formalităţilor — Bolintineanu, într-un comunicat oficial a dat o replică de bun simţ acestor scribi, spunînd că « nu se crede a fi o piedică de a veni în ajutorul tinerilor sîrguitori, cînd ei se află studiind la cursurile din străinătate şi ale căror atestate sînt excelente » [2]. Trebuie amintit că în categoria acestor bursieri, fără de concurs, avînd asemenea « atestate excelente » şi care învăţau tocmai acele « specialităţi ce nu vor fi essistînd încă în şcoalele din Principatele Unite » prevăzute de legea stipendiilor [3] se număra şi Nicolae Grigorescu, deţinător încă din 1861 al bursei oferite de Kogălniceanu.

În iulie 1864, reîntors în ţară după doi ani de studii, Grigorescu va adresa celui care-i înspirase primul tablou istoric [4], o petiţie cerîndu-i să-i încuviinţeze restituirea cheltuielilor făcute în exercitarea meseriei. Pictorul argumenta că trebuie « neapărat, spre a putea face studiile în adevăr cu oarecare succes — să plătesc modelele care să-mi pozeze şi să cumpăr coloare, pînză, pensule şi altele... ». Dimitrie Bolintineanu, printr-un răspuns trimis la Botoşani, îşi arăta « tóta bunăvoinţa de a încuraja Junimea studioasă », aprobînd o dată cu plata stipendiului de 200 de galbeni, şi rambursarea acestor cheltuieli pe tot timpul studiilor; el încuraja astfel intenţiile bursierului care încă de pe atunci făgăduia că se va « sili cu toată stăruinţa, pe cît puţinele mele mijloace îmi vor permite, să devină slabul lor interpret » [5].

Bunăvoinţa lui Dimitrie Bolintineanu avea să se îndrepte şi către viitorul profesor de estetică şi istoria artelor al Şcolii, « Constandin » I. Stăncescu, căruia la 16 iunie 1864 îi va prelungi bursa cu încă şase luni, spre a-i permite vizitarea galeriilor de tablouri din Roma şi Florenţa [6]. De asemenea, el va încuraja pe sculptorul Paul Focşaner (Focşăneanu) [7] aflat în Germania, acordîndu-i la 26 iunie 1864 « din fondul de cheltuieli estraordinare», suma de şaizeci de galbeni pentru a ciopli « în marmură fină, după originalul tablou ce se afla în Galeria regească din Berlin » — bustul lui Mihai Viteazul, aflat astăzi în depozitul Muzeului de artă R.P.R.

★

Paralel cu încurajarea tinerelor elemente, Dimitrie Bolintineanu a dat o mînă de ajutor şi pictorilor consacraţi, care nu aveau în general alte mijloace de trai decît confecţionarea, după tipic, a portretelor comerciale comandate de marea burghezie sau boierime. Cu Henri Trenk, de pildă, a încheiat la 14 aprilie 1864 un contract prin care acesta se angaja să picteze în culori de ulei « după natură şi în detalii, toate monumentele arhitectonice » şi în special « peisajele bucureştene de interes arheologic » care se vor distinge prin poziţia lor pitorească; iar pe cele ce pre-

---

[1] *Romînul*, 1864, martie 19; *Trompeta Carpaţilor*, 1864, aprilie 2.

[2] *Romînul*, 1864, martie 19; *Trompeta Carpaţilor*, aprilie 2.

[3] *Monitorul*, 1864, august 3.

[4] « Mihai scăpînd stindardul ».

[5] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 533/1864, f. 326, 338; cf. Emil Vîrtosu, *Date noi despre Nicolae Grigorescu*, în *Vremea*, 1938, februarie 27.

[6] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 531/1864, f. 1073.

[7] Ibidem, f. 1123. Este vorba de ucenicul care l-a ajutat pe Karl Storck la realizarea basoreliefurilor de pe frontonul Universităţii din Bucureşti. « Originalul » la care se referă se afirmă că ar fi portretul lui Mihai Viteazul realizat după natură de Sadeler, care fusese descoperit de N. Bălcescu (cf. F. Ion, Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu şi artele plastice*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2, p. 99; vezi şi G. Oprescu, *Sculptura statuară romînească*, Bucureşti, 1954, p. 44. La « Espoziţia operelor artiştilor în viaţă » din 1865, bustul lui Focşăneanu va primi medalia a III-a. Aceasta nu-l va împiedica pe Ioan Strat, în luna august a aceluiaşi an, să-l refuze brutal, atunci cînd bursierul aflat la Roma îi va cere 600 fr. ca să poată turna în ipsos o compoziţie la care lucrase 10 luni (cf. Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 446/1866, f. 194).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zentau « numai un interes anticvar » avea să le lucreze în acuarelă (art. 2). Lista monumentelor trebuia întocmită de artist şi aprobată de minister, iar tablourile (pe care Dimitrie Bolintineanu se obliga să le cumpere cu 5 galbeni fiecare), urmau a fi livrate în loturi de minimum cinci (art. 2)[1].

Alte contracte vor fi încheiate cu pictorul Carol Popp de Szathmary. La 27 aprilie 1864, ministrul cumpără de la Carol Popp de Szathmary două pasteluri: biserica « Sfîntu George Nou, aşa cum a fost înainte de ardere » şi biserica Stavropoleos, plătindu-le cu 40 de galbeni (din « fondul de lei 5 500, art. 5, cap. XIV, alocat în bugetul anului 1863 »). În aceeaşi zi, directorul « Museilor naţionale din Bucureşti »[2] primeşte o adresă semnată de Bolintineanu prin care era invitat « a regula să se aşeze aceste achiziţii în Galeria de tablouri, inscriindu-le în catalogul respectiv »[3].

Cel de-al doilea contract al lui Szathmary este în legătură cu vizita pe care avea s-o facă Cuza, sultanului Abdul Aziz. Dimitrie Bolintineanu, care în calitate de membru al « Komisiei Danubiene din Vieana», îl însoţise pe domnitor în 1860, în călătoria sa menită să sporească prestigiul Principatelor[4] — îşi dădea seama de însemnătatea acestei noi acţiuni. Acum, după lovitura de stat de la 2 mai 1864, Cuza mergea « să dobîndească o nouă recunoaştere a autonomiei Romîniei »[5]. De aceea, cu cîteva zile înainte de plecare— la 22 mai — ministrul Cultelor şi al instrucţiunii publice face un raport către domn, cerîndu-i « să binevoiască a primi » ca pictorul Carol Pop de Szathmary să facă şi el parte din suita sa. Bolintineanu se gîndea că este util ca « ministerul să aibă desemnul, atît al ceremonialului presentării ce va avea loc la sultan, cît şi unele detaliuri privitoare la această călătorie »[6].

Cuza, nu numai că acceptă propunerea, dar în cursul şederii, îi va cere lui Szathmary să picteze « frumoasele costumuri ale gardei sultanului » cît şi « splendida sală a palatului în care măria sa împăratul a binevoit a primi suita principelui Alecsandru Ioan »[7].

Ca un bun reporter, Szathmary nu s-a mărginit să deseneze exclusiv somptuoasele săli deşarte, cu plafoanele înalte, sprijinite de coloane şi împodobite cu stucaturi, ale seraiului Dolma Bakcé — ci, în audienţa pe care sultanul a acordat-o în ziua de 27 mai în prezenţa marelui vizir Fuad Paşa şi a ministrului de externe Aali Paşa, a schiţat «într-un fund de pălărie »[8], istorica întîlnire, cît şi ceremonialul prezentării delegaţiei romîne. Îl putem vedea pe Cuza în uniformă de general de divizie, purtînd la gît ordinul *Osmanié* cu « briliante de o rară magnificienţă »[9] — iar alături pe Costache Negri, agentul ţării la Constantinopol; apoi la stînga Aali Paşa (căruia Szathmary avea să-i facă o schiţă de portret[10]), bătrînul sultan Abdul Aziz « cu gulerul cusut cu diamante, mînerul iataganului muiat în diamante » şi tunica încărcată cu decoraţii, marele vizir Fuad Paşa şi în fine dragomanul curţii. În timp ce aceste şase personaje — ce nu i-ar mai fi stat la dispoziţie altădată — sînt desenate cu migală, cu conture accentuate în creion şi peniţă — suita domnitorului Cuza este abia schiţată. Pentru a putea reconstitui mai tîrziu scena care prezintă un caracter de strictă autenticitate, artistul a notat deasupra fiecărui dregător, numele: Niculae Rosetti-Bălănescu, ministrul Trebilor streine, ad-interim la Finanţe şi Control; Ioan Strat, membru al Consiliului superior; Baligot de Beyne, secretarul particular al domnitorului; doctorul Carol Davila; aghiotanţii Zefcari, Pisoski; consilierii Catargi, E. Silion; prefectul G. Lambrino şi la urmă, însuşi autorul schiţei, Carol Popp de Szathmary.

Un alt desen în acuarelă din mapele Szathmary[11] — desen al cărui caracter documentar, de asemenea, precumpăneşte asupra celui artistic — este caicul împărătesc cu 26 de vîslaşi.

---

[1] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 526/1864, f. 204—207.

[2] Carlo Ferrati.

[3] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dos. 526/1864, f. 216.

[4] D(IMITRIE) B(OLINTINEANU), *Vizita domnitorului Principatelor Unite la Constantinopole*, Bucureşti, 1860.

[5] Mesajul lui Cuza, în *Monitorul*, Jurnalul oficial al Principatelor Unite, 1864, mai 25.

[6] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 526/1864, f. 271.

[7] *Monitorul*, 1864, iunie 13.

[8] G. OPRESCU, *Pictorii din familia Szathmary*, în *Analecta*, 1, 1943, p. 65.

[9] *Monitorul*, 1864, iunie 9.

[10] Colecţia Cabinetului de stampe al Muzeului de artă al R.P.R., nr. inv. 4599 (0,212 × 0,214).

[11] Toată arhiva Szathmary, depozitată la Muzeul Storck, se află în curs de inventariere în vederea creării a unei viitoare colecţii a Sfatului popular al oraşului Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După înapoierea în țară, Bolintineanu va semna un contract cu Szathmary prin care acesta se obligă ca în termen de trei luni să execute un număr de 12 tablouri în acuarelă, format 50×35 cm «lung și largu». Prețul fiecărui tablou a fost, de comun acord, fixat la cîte 630 lei, plătibil în trei cîștiuri; iar temele, care urmăreau cele mai importante faze ale călătoriei aveau să fie: «Îmbarcarea la Giurgevo», «Plecarea la Cerna Vodă cu lagerul cerchesilor», «Agiungerea la Constantinopoli» (care este și esecutat și se află la M. S. Domnitorul), «Popolu salutînd pe Domnitor în pregiurul Chioșcului», «Recepțiunea de la M. S. Sultanul», «Prandiul la Altezza Sa Ali Pascha», «Revista armatei otomane», «Chioșcul, presidența Măriei Sale, cu populațiunea», «Mergerea la besearica de la Phanar», «Plecarea din Constantinopoli», «Venirea la Kiustenge» — și, în sfîrșit, tabloul care avea să înfățișeze «Venirea la Giurgevo» [1].

În oferta sa din 14 iulie, Szathmary, om practic, care-și chivernisea destul de bine afacerile, mai propune lui Bolintineanu să prezinte aceste 12 tablouri într-un album, «cu o legătură bogată și frumoasă, făcută la Paris, pentru prețul de 800 de lei»; și, cum pictorul era și un excelent fotograf, se oferea să multiplice imaginile într-o ediție de 50 de exemplare (mărimea 24 × 34) la care urma să se mai adauge portretul sultanului, al domnitorului și al doamnei Elena Cuza — toate aceste reproduceri fotografice, la prețul de lei 320.

Bolintineanu va dispune ordonanțarea sumei de 2 520 lei: primul cîști pentru tablouri, plus 800 lei pentru încadrarea albumului; în rezoluție va face însă anumite rezerve în ceea ce privește comanda de fotografii: «Banii se vor răspunde la cîștiuri după a lui propunere. Cît pentru esemplarele fotografice, ministerul nu poate să se lege a-i cumpăra, dar promite a lua atunci cîteva, potrivit cu mijloacele de care va dispune» [2].

Mai tîrziu, la 18 decembrie 1864, succesorul lui Bolintineanu, văzînd că tablourile nu fuseseră încă livrate (în afară de unul singur oferit domnitorului) notifică lui Szathmary că întrucît au trecut peste șase luni de la scadență, în conformitate cu art. 1 al contractului, trebuie să înainteze Ministerului tablourile [3]. Pictorul nu a răspuns la această somație, după cum nu a răspuns nici mai tîrziu cînd ultimul ministru de instrucție al lui Cuza, îi amintea, și el că «termenul predării lor a trecut de mult...» [4].

Stadiul actual al cercetărilor nu ne permite să facem vreo afirmație în legătură cu executarea comenzii, inițiate de Dimitrie Bolintineanu, dar este probabil că Szathmary să nu fi onorat contractul, care, de altfel, din februarie 1866, își pierduse actualitatea.

★

O altă acțiune meritorie a lui Bolintineanu a fost salvarea lucrărilor pictorului Barbu Iscovescu de la eventuala distrugere. Trimise în țară în 1854, după moartea sa, nici opt ani după această dată, lada «cu pînze depinte» încă nu fusese inventariată și zăcea într-un coridor al fostului Muzeu național.

În 1862, directorul Eforiei școalelor, Ion Maiorescu — încunoștiințat despre această delăsare — venise să constate ce anume conține și în ce stare se află tablourile. Maiorescu a desfăcut atunci lada «s-au observat pînzele depinse și iar s-au pus la locul lor, dar domnul Maiorescu a luat chiar cu dînsul una din ele...» fără a lua însă și vreo altă măsură de conservare a acestor relicve, după cum atesta într-o adresă către Bolintineanu, directorul Muzeului [5].

Neașteptatul gest și indiferența directorului Eforiei — a cărui menire era tocmai să păstreze și să valorifice o moștenire artistică — a determinat pe ministrul Cultelor și instrucției să invite pe Maiorescu să dea înapoi «cît mai degrabă» tabloul sustras [6] — iar pe de altă parte să instituie o comisie alcătuită din Aman, Tattarescu, Ion Ghica, generalul Nicolae Mavros și Petre Alessandrescu pentru evaluarea artistică a acestor lucrări. La repetatele stăruințe ale lui Bolintineanu, comisia s-a întrunit la 20 februarie, inventariind: 90 de pînze; două «cartele cu o grămadă de mărunțișuri și schițe diverse» făcute de Iscovescu și un album cu basoreliefuri de Thorvaldsen. Nemulțumit poate de con-

---

[1] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 526/1864, f. 358, 359, 362.

[2] Ibidem, f. 357, 360.

[3] Ibidem, f. 673.

[4] Ibidem, dosar 732/1865, f. 616.

[5] Ibidem, dosar 526/1864, f. 26.

[6] Ibidem, f. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cluziile acestui juriu, Bolintineanu numeşte o nouă comisie restrînsă, compusă numai din pictorii G. M. Tattarescu şi Henri Trenk, care trebuia să reexamineze lucrările lui Barbu Iscovescu şi să facă o listă « de celle ce au un interes artistic şi merită a fi terminate şi expuse în Galeria de tablouri — spre a putea lua apoi dispoziţiuni pentru a le restaura »[1].

Încercarea de a salva moştenirea lui Barbu Iscovescu — lăsată 10 ani de zile într-o totală uitare — face cinste ministrului Bolintineanu. Totuşi, pînzele pictorului revoluţionar, deşi luate mai tîrziu în primire după un « catalog ad-hoc » de Theodor Aman, în calitate de director al Pinacotecii[2] — s-au distrus ori s-au pierdut în avatarurile acestei instituţii.

★

Principalul punct de program al lui Dimitrie Bolintineanu rămăsese însă fundarea Şcolii de belle-arte.

Proiectul de lege pentru înfiinţarea Şcolii căpătase nu numai adeziunea, dar şi parafa domnitorului[3] — astfel că acest important eveniment cultural putea fi adus acum la cunoştinţa ţării.

În ziua de 29 iunie 1864, cu prilejul încheierii anului şcolar, la serbarea de fine de an — « în mijlocul sunetelor armonioase ale muzicii Stabului », în faţa unei « mulţimi nenumărate » şi a elevilor din întreaga capitală[4], s-a desfăşurat în spaţioasa sală a Ministerului cultelor şi instrucţiunii publice — ceremonia distribuirii premiilor. Această ceremonie urma să fie prezidată de însuşi domnitorul Cuza care, fiind însă bolnav, a fost reprezentat de primul său ministru Kogălniceanu. Mai erau de faţă secretarii de stat, Bolintineanu şi Orbescu, membrii Consiliului superior al instrucţiunii publice, precum şi personalităţi din învăţămînt: rectori, decani, directori de gimnazii etc.

După cuvîntarea festivă a profesorului Ioan Zalomit[5], care vorbind din partea Consiliului superior, vestea că « artele frumoase încă nu s-au dat uitării... şi că în curînd se va deschide la Bucureşci o şcoală de pictură » — Dimitrie Bolintineanu a citit o amplă dare de seamă în care-şi exprima gratitudinea faţă de domn şi de guvern. Enumerînd înfăptuirile pe tărîm cultural, el anunţa deschiderea iminentă a Şcolii de belle-arte din Bucureşti, care urma să fie divizată în secţii de arhitectură, de pictură, de sculptură şi gravură. După ce a făcut bilanţul realizărilor — Bolintineanu îşi lua rămas bun, urînd urmaşilor săi « să fie aprinşi de aceeaşi dragoste pentru instrucţiune ». Dar iată pasajul care ne interesează:

« Graţie particularei bunăvoinţi a M. S. Domnitorului şi a miniştrilor actuali, *toate îmbunătăţirile propuse de noi în budgetul acestui an al instrucţiunei publice s-au adoptat.*

Îmi mai rămîne a vă mulţumi pentru concursul luminat ce mi-aţi dat la noile creaţiuni ce am propus... Pe lîngă facultatea de drept, ştiinţe, litere — s-a adaos şi o şcoală de arte frumoase: pictura, arhitectura, sculptura şi gravura pe lemn şi aramă...

Nu s-a uitat nici căutarea şi tipărirea documentelor istorice, nici acuisiţiunea de tablouri, nici stringerea obiectelor de numismatică şi arheologie[6], nici premii pentru oamenii de litere care ar compune cele mai bune opere originale.

Facă cerul ca şi succesorii noştri în ministeriu să fie aprinşi de aceeaşi dragoste pentru instrucţiune, spre a nu lăsa nici o lacună la punerea în practică a tuturor acestor Reforme introduse în noul buget al Instrucţiei publice »[7].

Acestea sînt ultimele cuvinte rostite de Bolintineanu în calitatea sa de ministru — cuvinte care veneau să confirme zvonul retragerii[8] ce efectiv avea să se producă la

---

[1] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 526/1864, f. 203.

[2] Ibidem, f. 569. Procesul-verbal din 24 noiembrie 1864, menţiona printre tablourile recepţionate şi « Răsbunarea Divină », copia lui N. Grigorescu după Prud'hon.

[3] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar 593/1864, f. 14.

[4] *Dîmboviţa*, 1864, iulie 1.

[5] Profesor de filozofie la Colegiul Sf. Sava şi la Universitatea din Bucureşti. Între 1861—1862, a fost directorul Eforiei şcoalelor fiind apoi repartizat la Consiliul superior al instrucţiunii publice.

[6] Bolintineanu încurajase şi subvenţionase cercetările arheologice ale lui Dimitrie Pappasoglu, aprobînd şi proiectînd « Arhiologia Ţării Romîneşti » (Arh. stat., Fond. Min. instr., dos. 526/1864, f. 161).

[7] *Dîmboviţa*, 1864, iunie 29; *Reforma*, 1864, iulie 18.

[8] *Dîmboviţa*, 1864, iulie 18; *Reforma*, 1864, iunie 25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

19 iulie, o dată cu « foartea însemnătoare modificare » a comasării portofoliilor Justiției cu al Instrucțiunii și al cultelor, fundată pe considerația unei mai strînse unități guvernamentale [1]. Plecarea lui Bolintineanu stîrnise nu numai unele nedumeriri în presă [2], sau bucurii în rîndurile « grifonilor din cler » — dar și regretele intelectualității și ale tinerilor studenți care întrebau pe acest « amic al școalelor » și « părinte al studenților » : — « Dece vă retrăserăți înainte de a vă termina opera? » [3].

Mîhnit era în primul rînd poetul — care își versifica, melancolic, părerile de rău de a nu mai fi « sfetnic de stat » [4].

Urmașul lui Bolintineanu avea să fie Nicolae Kretzulescu [5], care a preluat diversele proiecte ale predecesorului său, nestricînd — cum s-a scris — regula de el orînduită, și adoptînd reformele ce își aveau deja fundamentele: « Basele instrucției publice s-au pus sub predecesorii d-lui. Crețulescu care a aderat la aceste adăugiri »... [6].

La 27 august 1864, ziarul *Dîmboviția* anunța scoaterea din buget a Școlii de belle-arte, menționînd că faptul a produs în opinia publică « un efect dureros »! Poetul Haralamb Grandea, care citise textul noului buget, observa cu tristețe cum au fost « șterse școlile de belle-arte — adică sculptura, gravura și mai ales arhitectura, unde junii ar fi putut, după oarecare studii matematice, să intre și să învețe această specialitate » [7].

În cele din urmă însă, Școala de belle-arte a fost trecută la capitolul XVII, art. 3, litera a. a bugetului general; astfel că de la 3 octombrie, domnitorul Alexandru Ioan Cuza putea semna decretul ei de fundare.

La 19 octombrie 1864, domnitorul aprobă întocmai și textul regulamentului pe care-l va promulga la 23 octombrie [8].

În preambul era consemnată hotărîrea lui de a feri Școala de eventualele fluctuații politico-financiare, asigurîndu-i « toată dezvoltarea dorită pentru cultura artistică a patriei », precum și voința de a-i « assecura o essistență mai durabilă decît aceea dependintă de la cifrele budgetarie anuale ».

După scurt timp, presa anunța evenimentul deschiderii « acestui nobil institut de belle-arte », felicitînd guvernul pentru buna alegere a lui Aman, cît și pentru faptul că « junimea » ce « avea multă aplicare la cultura bellelor-arte și care pînă atunci fusese prea părăsită avea, în fine, să poată frecventa această școală » [9].

Inaugurarea a avut loc în ziua de luni 14 decembrie 1864; iar la 31 ale lunii, Bogdan Petriceicu-Hașdeu voind să dea « tot concursul la nouăle și necontenitele îmbunătățiri cîte se aduc ramului instrucției publice sub regimul de față » — se oferea să țină « un curs liber și gratuit de istoria romînilor » cu speciale referiri la vechiul costum și mobilier național. La 14 ianuarie 1865, propunerea lui Hașdeu era primită cu mulțumiri [10].

Școala a funcționat în ciuda unor serioase greutăți materiale pe care le invoca ministrul de finanțe Steege, atunci cînd se referea la întreținerea instituției ce reclama « cheltuieli pe cît de binecuvîntate, pe atît și însemnate » [11].

---

[1] *Monitorul*, 1864, iulie 19.

[2] « ... nu este poate greu a înțelege motivele retragerii celor doi miniștri. Nefiindu-ne permis a cerceta și cunoaște aceste motive, ne mărginim a arăta nedumeririle în care sîntem nevoiți a rămîne » (*Libertatea*, 1864, iulie 21).

[3] *Dîmboviția*, 1864, iulie 29. În circulara nr. 29801 din 17 octombrie 1863, Bolintineanu scria că menirea învățămîntului primar este « de a scoate pe țărani din ignoranța barbară... Înmulțirea și dezvoltarea acestor școli în toate satele Romîniei, nu numai că nu vor deveni o cauză de vătămare, precum pretind inemicii luminilor, ba încă vor fi mijlocul prin care poporul se va face demn de aspirările popoarelor celor mai civilizate și mai fericite » (*Monitorul*, 1863, octombrie 21).

[4] *Bolintiniadele, jurnal în versuri*, 1 (1866).

[5] *Monitorul*, 1864, iulie 20. Cel demisionat va deveni unul din membrii Consiliului de stat.

[6] *Dîmboviția*, 1864, iunie 18; 1865, ianuarie 3, februarie 3.

[7] *Dîmboviția*, 1864, septembrie 17. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, în 1889, Aman protesta printr-un memoriu că « nu s-a înființat, nici pînă astăzi, Secția de arhitectură de care s-a simțit lipsă... » Cf. R. Bogdan, *Documente referitoare la Th. Aman*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1955, nr. 3—4, p. 379.

[8] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar 539/1864, f. 32, 51.

[9] *Regenerațiunea*, 1864, decembrie 10.

[10] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar nr. 732/1865, f. 59. Vezi și Barbu Brezianu, *Karl Stork*, București, 1955, p. 20 și J. Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 165, 166.

[11] Ludovic Steege, *Espunere de motive a projetului de lege relativ la fixarea budgetului general al statului pe esercițiul 1865*, decembrie 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După abdicarea lui Cuza, finanțele publice deveniseră și mai șubrede. La 13 mai 1866 se votase lista civilă a noului domnitor, cifrată la 320 000 lei [1]; iar în ședința Camerei deputaților din 3 iulie 1866, se cerea grabnica votare a unui amendament cu grave implicații asupra soartei Școlilor de belle-arte — deoarece « înspăimîntătorului deficit al tezaurului » putea să atragă însăși « ruina Statului ». Ca remediu se preconiza (printre altele) scăderea în bloc a bugetului ministerului instrucției cu 25%.

C. A. Rosetti, noul titular al departamentului, protesta împotriva acestei nedrepte reduceri, spunînd că — « a fixa o sumă anume, în nici un mod nu o pot primi »... În cele din urmă se hotărî o restrîngere de numai 20% [2].

La 26 iulie 1866, Ioan Strat era numit în fruntea departamentului cultelor și instrucției, avînd ca principală misiune să treacă la cele mai severe economii.

Strat recunoștea, cu seninătate, că « a privat Instituțiile publice de multe mijloace de propășire ». « Singura mea scuză — zicea el — este doar penuria în care ne aflăm și necesitatea absolută de a face reducțiuni și a le face cu orice preț ».

Totuși Strat lăsa o speranță pentru viitor, speranță care nu privea însă cîtuși de puțin învățămîntul artistic, fiindcă, după cum afirma, era « dominat de ideea de a conserva pre cît se poate aceia ce avem astăzi, pentru a putea ameliora, cînd vom avea mijloace — *afară de școalele de Belle-Arte care s-au suprimat* »... [3].

Efectiv, la 1 august, directorii Belle-Artelor din Iași și București primeau telegrafic înștiințarea că școlile au fost suprimate [4] fără speranța de a mai fi reînființate măcar la ivirea unor « timpi mai prosperi »... Lipsit de înțelegere, Strat nesocotea voința lui Alexandru Ioan Cuza și a lui Mihail Kogălniceanu, care, prin statutul de înființare se străduiseră să asigure Școlii o stabilitate bugetară.

Se cunoaște nobila reacție a profesorilor Aman și Tattarescu, care în afară de demersuri și proteste de rigoare — au continuat nu numai să predea cursurile gratuit, dar au luat la ei acasă cîțiva bursieri săraci, întreținîndu-i pe speze proprii.

Încercarea de a se suprima « printr-un calcul rău chibzuit », dezvoltarea învățămîntului nostru artistic și de a frînge cariera acelor tineri care « părăsiseră totul de dragul artei » — cum spunea Aman [5] —a fost în felul acesta zădărnicită. Școala și-a pierdut pentru moment caracterul oficial, funcționînd mai departe, vreme de nouă luni, ca o simplă instituție particulară.

Martor la toate aceste întîmplări, fostul ministru Bolintineanu se arăta revoltat de « generala disprețuire asupra spiritului național, asupra sciințelor, artelor, litterilor » [6].

Reprezentant al « muzelor romîne », poetul a publicat în jurnalul său intitulat *Eumenidele*, o satiră directă împotriva celui care arătase atîta dispreț pentru progresul culturii naționale: [7]

« Noi musele Romîne, ce de doi an născură
Și nu le-a căzut încă nici cașul de la gură,
Am înțeles că astăzi, tu, om cu multă carte
Ai ușurat budjetul de Școala de Bele-Arte!
Stricînd bunelor muse în astă țară gașca,
Lăsînd această treabă a se-nvăța la Rașca [8]
Esci supărat tu oare pe pictorul Aman,
Care-n discurs ce face pe fiecare an,
A zis că Crețulescu pusese Școalei baze,
Cînd ea a fost făcută de mult, de alte-obraze?
Vă trebuie localul ce noi avem acum
Ca să puneți într-insul boccele de tutun? [9]
. . . . . .
Ciudată manieră aveți să protejați
Pe aceia ce învață acest sînt cult în țară!
Sciințe, bele-arte — pe cînd voi dată afară...
Vai! nu rămîne d-acum să viețuim
Decît pe la Zamfira să ne călugărim,
Sau părăsind Parnasul, să renunțăm la tot
Și să ne facem calfe la Domnul Godillot » [10]
. . . . . .

---

[1] *Monitorul*, 1866, iulie 29.

[2] *Ibidem*, iulie 7.

[3] I. Strat, *Espunere de motive al cheltuielilor ordinare și extraordinare al Budgetului Min. Cult. și Instr. Publice, pe esercițiul 1867.*

[4] Arh. stat., Fond. Min. instr., dosar nr. 446/1866, f. 177. Vezi și J. Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 169.

[5] *Solemnitatea destrebuirii medaliilor la Școala națională de belle arte din București*, în *Bul. inst. publ.*, 1867, septembrie-noiembrie.

[6] *Eumenidele* sau *Satira politică, jurnal în versuri*, I (1866), nr. 8, *Chronica septeminii*, p. 3.

[7] *Ibidem*, nr. 3, p. 19—20. *Musele romine către D. I. Strat, ministrul Cultelor.*

[8] Grădină de vară și locul de petrecere, unde se dădeau diverse reprezentații teatrale.

[9] În această perioadă, legea monopolului tutunului, abia votată, stîrnise vîlvă.

[10] Afacerist veros care monopolizase o serie de comenzi ale statului romîn. Statuia lui Mihai Viteazul din București, executată de sculptorul Carrier-Belleuse (care utilizase un vechi proiect căzut la concursul unde triumfase Frémier — proiect reprezentînd pe Ioana d'Arc), fusese comandată prin intermediul acestuia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Un simţămînt de amărăciune se desprinde din această satiră, faţă de atitudinea lui Theodor Aman, care nici în discursul inaugural, nici cu prilejul distribuirii medaliilor de fine de an, nu menţionase, măcar, numele adevăratului întemeietor al învăţămîntului artistic. În ochii lumii, Niculaie Kretzulescu era cel ce aşezase « ale şcolii baze », deşi, în fapt, găsind în dosarele ministerului totul pregătit de Dimitrie Bolintineanu, el se mărginise doar la introducerea unor aliniate (ca acela referitor la «arta grădinilor », art. 26, lit. e.) şi la prezidarea solemnităţii inaugurării, fără a rosti nici un cuvînt despre meritele precursorului său.

Singur, actorul Matei Millo, într-o alocuţiune rostită în 1865 cu prilejul deschiderii cursului de declamaţie al Conservatorului Naţional — cînd faima omului politic Bolintineanu aproape asfinţise — reamintea că actualul ministru nu a făcut decît să se inspire de la « frumosul proiect al poetului nostru naţional Dl. Dimitrie Bolintineanu » şi că N. Kretzulescu, doar « a pus la lucrare acest proiect al predecesorului, dîndu-i viaţă şi lumină... » [1].

Recapitulînd realizările lui Dimitrie Bolintineanu în scurtul răstimp al activităţii sale de ministru al Cultelor şi instrucţiunii, reţinem că el este cel care a organizat întîia expoziţie de arte plastice din Bucureşti, încurajînd personal pe pictorii în viaţă şi prin comandarea unor importante tablouri cu care a înzestrat apoi pinacotecile.

Bolintineanu a întins o mînă de ajutor tinerilor începători, ori de cîte ori a fost solicitat (N. Grigorescu, C. I. Stăncescu, P. Focşeneanu, P. Verussi, Mihail Dan, G. Ioanid etc.); el şi-a exprimat în scris admiraţia pentru arta lui Lecca, Aman şi Barbu Iscovescu — cărora le-a închinat versuri. A luat măsuri serioase de salvare a moştenirii artistice a acestui din urmă pictor — dispunînd restaurarea şi expunerea lucrărilor lăsate pînă atunci într-o totală paragină. Dar mai presus de orice, sprijinind iniţiativele lui Aman şi Tattarescu, rămase pînă la el simple deziderate — Bolintineanu a izbutit să organizeze şi să treacă în bugetul statului, Şcoala naţională de belle-arte din Bucureşti.

Împrejurarea că N. Kretzulescu a patronat, oficial, ceremonia deschiderii instituţiei, a făcut să se creadă că şi iniţiativa aparţinuse acestuia.

Mai tîrziu, poetul Dimitrie Bolintineanu avea să se ridice împotriva acelora care încercau să suprime Şcoala, manifestîndu-şi în versuri şi în proză — protestul şi dezaprobarea. Exagerînd posibilităţile cuvîntului scris, Iosif Vulcan afirma despre Bolintineanu că « prin poterea fermecatorie a poesiei a putut produce evenimente grandioase în istoria naţiilor » [2]. Este de bună seamă interpretarea eronată a unui romantic idealist care nu cunoştea motorul real al proceselor istorice.

Totuşi, în timp ce Ioan Strat, prin politica sa obtuză şi prin intenţia sa de a « lovi progresul confecţionînd nişte budgete nu numai iniqve dar chiar nelogice » — a lăsat « un trist suvenir » [3], amintirea poetului Dimitrie Bolintineanu cu toate limitele sale de clasă ne apare luminoasă.

Cu modestie şi cinste el a jucat un rol cultural ce se cuvine preţuit la dreapta lui valoare.

BARBU BREZIANU

CONCURSURILE LUI I. ANDREESCU PENTRU OCUPAREA UNEI CATEDRE DE DESEN ŞI CALIGRAFIE (1870—1871)

În septembrie 1870, deşi elev al Şcolii de belle-arte, I. Andreescu, constrîns de situaţia materială precară în care se găsea şi la îndemnurile profesorului său C. I. Stăncescu, ce-l aprecia îndeosebi [4], participă alături de alţi 8 candidaţi la concursul pentru ocuparea unuia din cele 4 posturi de profesor de desen şi caligrafie vacante în învăţămîntul mediu din Bucureşti şi din provincie.

La sfîrşitul concursului, care consta din două probe, una teoretică (noţiuni de geometrie şi de caligrafie) şi alta practică (desen linear, desen liber şi caligrafie), află,

[1] *Dîmboviţa*, 1865, ianuarie 20.

[2] IOSIF VULCAN, *Bolintineanu*, în *Panteonulu romînu*, Pesta, 1861, p. 97.

[3] CONSTANŢIA DE DUNCA, *Tristul suvenir allu d-lui Stratt*, în *Amicul familiei*, 1868, februarie, p. 25.

[4] În iunie 1870 obţine la estetică menţiune, iar în iunie 1872 medalie de bronz (Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosarele 130/1870, f. 143 şi 1589/1872, f. 121).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spre marea lui surprindere, că, întrucît se clasificase al doilea, urma să ocupe unul din posturile vacante din Bucureşti [1].

Bucuria i-a fost însă de scurtă durată, deoarece ultimul clasat la concurs, George G. Tocilescu reclamă la minister juriul pentru lipsă de imparţialitate.

El acuză pe examinatori, pe de o parte, că au protejat pe ceilalţi concurenţi, elevi sau absolvenţi ai Şcolii de belle-arte din Bucureşti, unde ei erau profesori, dîndu-le note mari, întrucît « era în joc onoarea şcoalei », iar, pe de altă parte, că lui i-au micşorat înadins notele la unele probe [2]. Drept dovadă însoţeşte cererea şi de cîteva desene proprii.

Ministerul, pentru a se convinge de justeţea afirmaţiilor făcute de reclamant, cere comisiei examinatoare să-i trimită probele scrise ale tuturor concurenţilor. Th. Aman, preşedintele comisiei examinatoare, răspunde printr-o adresă că « m-am crezut dispensat a trimite elaboratele cerute potrivit articolului 382 din legea instrucţiunii » [3], fără a se mai crede obligat totuşi să trimită probele. Această atitudine echivocă din partea preşedintelui comisiei examinatoare pune la îndoială buna credinţă a examinatorilor şi îndrituieşte Consiliul permanent al instrucţiunii, căruia ministerul îi ceruse să se pronunţe în această situaţie, să ceară înşişi candidaţilor probe. Cercetîndu-le, membrii consiliului ajung la concluzia că lucrările aduse de candidaţi spre examinare « nu sînt la înălţimea artei ce s-ar cere de la cei care au să o profeseze » şi drept urmare casează examenul [4]. Totuşi, dat fiind « necesitatea ce se simte dacă locurile vacante nu se pot ocupa prin numiri provizorii », Consiliul permanent al instrucţiunii înaintează ministerului, din proprie iniţiativă, pe baza cercetărilor sale, o listă cu noi propuneri temporare care să rămînă valabile pînă la un nou concurs [5].

Întrucît nu figura printre cei propuşi, I. Andreescu apelează printr-o cerere adresată Comisiei examinatoare să-l sprijine la minister ca « să se respecte articolul 382 din legea instrucţiunilor, care-mi dă dreptul a ocupa catedra pentru care am concurat », întrucît, continuă el, « nu înţeleg d-le director care e scopul unui concurs cînd nu se respectă nici de aceia care au de scop a proteja ştiinţele şi arta » [6]. Th. Aman o înaintează chiar a doua zi ministerului, însoţind-o de o adresă prin care se ralia întru totul cererii petiţionarului şi cerea « ca concursurile să nu fie numai drept formă, căci ar fi o descurajare pentru concurenţi » [7]. Deşi Consiliul permanent al instrucţiunii răspunde la adresă prin procesul-verbal al şedinţei sale din 10 octombrie că « nu se poate satisface cererea petiţionarului » [8], influenţa şi prestigiul lui Th. Aman la minister determină numirea lui I. Andreescu ca profesor de desen şi caligrafie la Şcoala superioară de comerţ din Capitală cu începere de la 9 octombrie 1870 [9].

Înrăutăţirea relaţiilor familiare şi situaţia materială precară în care se găsea de la o vreme încoace nu-l mulţumeşte cu provizorul profesorat şi-l determină să concureze, la scurt timp după încadrarea sa ca profesor la Şcoala superioară de comerţ, pentru ocuparea unui post de profesor de desen la Brăila.

Deşi concurează numai cu un oarecare Butty, ceea ce îl face să creadă că toate şansele sînt de partea lui, aceeaşi comisie examinatoare care îl apreciase foarte mult la concursul anterior, adoptînd o atitudine excesiv de pretenţioasă, spre a nu mai intra în conflict cu Consiliul permanent de instrucţiune, opiniază « că toate probele ce fuseseră impuse a se executa de către cei doi concurenţi — d-l Andreescu şi d-l Butty — sînt atît de slabe, încît nu crede că aceşti concurenţi ar putea ţine locurile de profesor, chiar ca suplinitori şi de aceea comisiunea nici nu recomandă pe nici unul » [10]. Eşecul nu-i prea dureros şi nici nu-l demobilizează, întrucît continuă să funcţioneze mai departe ca profesor la Şcoala de comerţ.

Cum la începutul lunii mai 1871, ministerul scoate din nou la concurs catedrele de desen şi caligrafie care fuseseră doar temporar suplinite, I. Andreescu se vede nevoit să se înscrie la concurs. Cu toate că numărul probelor era mai mare ca la examenele precedente, cuprinzînd un

[1] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 153/1870, f. 3.

[2] Ibidem, f. 10 şi 15.

[3] Ibidem, f. 113.

[4] Ibidem, f. 112.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem, f. 65.

[7] Ibidem, f. 64.

[8] Ibidem, f. 63.

[9] Numit cu ordinul Ministerului instrucţiunii publice nr. 9749 din 9 octombrie 1870 (cf. Statele de plată ale Şcolii superioare de comerţ din Bucureşti pe anul 1870). Arh. stat., Buc., Fond Min. instr., dosar 540/1870.

[10] Ibidem, dosar 871/1871, f. 3 şi 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desen după natură a unui cap în mărime naturală, un studiu academic după antic, un peisaj după un model dat (o compoziţie după Berghem), o probă de desen linear, mai multe probe caligrafice pentru diversele maniere de scriere — engleză, romană, bastardă etc. — se achită destul de meritoriu, întrucît Comisia examinatoare opiniază că « d-nii Marinescu, Vasilescu, Dan, Constantinescu şi Andreescu au răspuns pe deplin la concursul ce li s-a impus de juriu, fiind clasaţi după notele puse la fiecare materie în parte, calculîndu-se rezultatul definitiv prin coeficient ». « Cît despre d-l Predescu, al şaselea concurent, fiind o diferenţă numai de o jumătate de notă între dînsul şi dl Andreescu, s-a opiniat că s-ar putea avea totodată în vedere la primul loc vacant » [1].

Consiliul permanent de instrucţiune numeşte însă în postul de profesor de desen şi caligrafie de la Seminarul din Argeş pe ultimul clasat — Predescu, luînd în consideraţie că « suplineşte acel post aproape de 3 ani şi are interese familiare la Argeş, recomandînd că d-l Andreescu să se numească la prima vacanţă ce s-ar crea »[2].

I. Andreescu apelează din nou printr-o cerere la preşedintele Comisiei examinatoare să-l sprijine intervenind şi de data aceasta la minister spre a i se face dreptate [3].

Th. Aman trimite o adresă către Divizia şcoalelor din Ministerul instrucţiunii publice, subliniind că postul de profesor de la Curtea de Argeş i se cuvine lui I. Andreescu şi numai în caz că acesta ar fi refuzat, îl putea ocupa Predescu [4]. Consiliul permanent al instrucţiunii însă îşi menţine hotărîrea sa şi ca atare socoteşte problema închisă, clasînd hîrtia la dosar [5]. Drept urmare, Divizia şcoalelor face cunoscut printr-o notă internă din 25 mai 1871 Diviziei contabilităţii că N. Vasilescu este permutat la Şcoala comercială în locul lui Andreescu, « lăsat liber » [6].

Din cele arătate mai înainte reiese, pe de o parte, că I. Andreescu din pricina lipsei de condiţii materiale se vede nevoit să-şi întrerupă studiile şi să intre în învăţămînt şi că, pe de alta, a luptat cu tenacitate împotriva nedreptăţii şi a ilegalităţilor comise de către Consiliul permanent al instrucţiunii. În acest sens sînt foarte semnificative «petiţiile» sale, care dezvăluie un Andreescu mîndru, demn şi de o mare perseverenţă în apărarea drepturilor sale cîştigate atît de greu.

PETRE OPREA

ASPECTE GRAFICE ALE PECEŢILOR POŞTEI DIN MUNTENIA ÎN SECOLUL AL XIX-lea

Grafica romînească de la originea ei, cu aspectele ei diferite, a fost un mod de afirmare al simţămîntului artistic al poporului nostru. Ea se dezvoltă şi se manifestă în pas cu emanciparea ţării şi pe măsură ce participarea maselor la viaţa politico-socială progresează.

O ramură a graficii romîneşti, activitatea pecetarilor în ţările noastre, este una dintre cele mai interesante în afirmarea artistică din trecut. Breasla pecetarilor, meşteri recrutaţi nu din rîndurile artiştilor consacraţi, ci din anonimat, a dat artei populare nu o singură dată dovezi frumoase ale vitalităţii ei. Mînuind răbdător dăltiţa în oţelul peceţilor voievodale, în argintul docil al inelelor cu peceţi ale dregătorilor, în fierul călit al peceţilor comunelor (frînte apoi în două jumătăţi pentru stăvilirea abuzurilor), pecetarii nu s-au limitat la partea decorativă, cum se obişnuia un timp: la chenare, ramuri, litere, cifre şi cîte o figurină heraldică, ci s-au avîntat şi în domeniul creaţiei artistice.

Poştele — ca şi vămile şi salinele — erau încă din secolul al XVIII-lea arendate către mai mulţi antreprenori boieri sau burghezi înstăriţi, care întreţineau o direcţie la Bucureşti şi alta la Iaşi, supraveghiate de un dregător dintre cei apropiaţi domnitorului. Distanţele mari dintre staţiile poştale din cuprinsul ţării şi sediul Direcţiei îngăduiau căpitanilor staţiilor poştale oarecare libertate de acţiune. Tocmai în acea

[1] Arh. stat., Buc., Fond. Min. instr., dosar 871/1871, f. 360 verso.
[2] Ibidem, f. 361.
[3] Ibidem, f. 347.
[4] Ibidem, f. 346.
[5] Ibidem, f. 346 verso.
[6] Ibidem, dosar 1200/1871.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vreme s-au comandat pecetarilor noile peceți ale carantinelor, reorganizate și ele și dintre care unele se aflau pe lîngă semn exterior al activității lor, nici ștampilă și nici pecete. Iată însă o inițiativă a căpitanului poștei de la Rîmnicu-Sărat — nu

1. — *Pecetea poștei din Zimnicea.*

2. — *Pecetea poștei din Rîm. Sărat.*

3. — *Pecetea poștei din Ploiești.*

a

b

c

4. — *Pecețile poștei din 1846: a) Buzău; b) Brăila; c) Tîrgoviște.*

a

b

c

5. — *Pecețile poștei din 1851: a) București; b) Caracal; c) Slatina.*

stațiile poștale locale, ca de pildă: Brăila, Zimnicea și Giurgiu. Pecețile de carantine erau tăiate după vechiul tipic: vulturul muntenesc, înfățișînd stema țării, înconjurat de inscripția respectivă. Poștele romînești nu dispuneau pînă atunci de nici un departe de carantina Brăila — care avu ideea să comande și el o pecete-ștampilă. Nu putem stabili astăzi dacă desenul executat era de mîna căpitanului sau a pecetarului; lucrarea era probabil a pecetarului și pe deplin reușită. Într-un cadru oval,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desenatorul a aşezat întîi vulturul Munteniei, lucru obişnuit. Dedesubt, la mijloc, el a gravat cuvintele « Poşti Rîm: Sărat », în litere cirilice şi apoi a dat drumul creaţiei sale proprii: cornul poştei încadrat de florile cîmpului. Atît concepţia în simplicitatea ei cît şi execuţia sînt fără îndoială o afirmare frumoasă a artei populare de acum 128 de ani.

atunci şi pînă în 1860 de toţi antreprenorii poştelor din Muntenia. De la 1846 încoace, la fiecare nouă încheiere a contractelor de arendare, care urma din cinci în cinci ani, poştele comandau pecetarilor astfel de peceţi pentru staţiile mai importante ale « Despărţirilor » lor. De data aceasta formatul pecetei va fi rotund şi diametrul mai mare, vulturul Munteniei mai stilizat şi

a b c

6. — *Peceţile poştei din: a) Ştirbei şi Oltenița, 1853; b) Giurgiu, 1854; c) Cîineni, 1854.*

O lucrare asemănător de reuşită, probabil chiar a aceluiaşi pecetar, este a doua pecete pe care o cunoaştem din această epocă: a staţiei poştale de la Ploieşti. Forma pecetei este tot ovală, inscripţia de sus în litere cirilice « Kurierul Rumînesk », o notă cu totul nouă pentru denumirea unei staţii poştale, precum nouă este şi compoziţia din centrul pecetei. Căruciorul mic şi aproape de pămînt, tras de patru cai este legendarul « olac » al poştelor romîneşti, despre care călătorii străini povestesc încă din secolul al XVI-lea că « zbura iute ca o pasăre » şi care era construit atît de aproape de pămînt ca să permită singurului călător să sară la cea mai mică primejdie. Pecetarul a pus călătorului un potcap de popă şi l-a arătat străjuit de un înger cu o trompetă în locul goarnei poştale, iar surugiul are şi el aripi de heruvim, o mică zeflemea poate la adresa olăcarilor noştri cunoscuţi din vechime pentru limbajul lor surugiesc; şi de data aceasta în josul pecetei se văd flori şi ierburi. Proporţiile lucrării denotă că pecetarul nu a fost de loc un artist desăvîrşit, totuşi mişcarea şi anatomia cailor trădează ochiul de bun observator şi chiar mîna de desenator.

Scena de la mijlocul acestei mici peceţi a plăcut într-atîta încît va fi adoptată de

anul contractării va apărea în josul peceţii; comună tuturor este aşezarea olacului în mijlocul peceţii. Potcapul călătorului a dispărut şi surugiul poartă căciula obişnuită. Pe cînd însă pecetarul care livrează peceţile poştelor Brăila şi Buzău compune un desen artistic, proporţionat şi reuşit pînă şi în mişcare, meşterului care execută cele două peceţi pentru Tîrgovişte şi pentru Cîineni îi lipseşte această dexteritate în mînuirea dăltiţei şi figurinele sale, caii şi căruciorul poştei dovedesc acea naivitate proaspătă a artei populare care, cu toate lipsurile ei, ne farmecă.

Aceeaşi naivitate în execuţia părţii artistice a peceţilor se poate constata la seria următoare din anul 1851: la peceţile staţiilor Bucureşti, Craiova, Caracal şi Slatina, unde surugiul de data aceasta este arătat cu noua pălărie cu borduri late.

De menţionat că totalitatea acestor peceţi, de la 1831 încoace, este lucrată pentru aplicarea cu ceară: figurinele, literele şi cifrele sînt săpate adînc în metalul dur. Folosirea peceţilor, în cazurile arătate aci, s-a făcut însă după obiceiul ştampilelor poştale de astăzi, probabil din lipsă de ceară. Locul tuşului, lipsă şi el şi necunoscut pe atunci la unele staţii poştale, este luat de negrul fumului de lumînare. Asupra

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

flacării lumînării pecetea este ţinută pînă la înnegrire. Graţie acestui procedeu, primitiv şi el, au luat naştere aceste mici capodopere ale artei populare, care, în contrastul lor de la negru adînc la alb, ne permit să apreciem arta, tehnica şi minuţiozitatea pecetarilor noştri de acum un secol şi mai bine.

Pecetea Direcţiei poştelor de la Bucureşti din anul 1860, scurt timp după Unire, lucrată, cum constatăm de data aceasta, de un meşter desăvîrşit, închide acest capitol interesant din trecutul pecetarilor noştri. Începînd cu anul 1862, anul unirii serviciilor poştale ale Moldovei şi Munteniei şi al reorganizării lor, vechiul « olac » — după o întrebuinţare neîntreruptă de 400 de ani — dispare dintre vehiculele poştale şi cu el dispare şi reprezentarea lui grafică în peceţile poştei.

J. WERTHEIMER-GHIKA

O SCRISOARE NECUNOSCUTĂ A LUI BÉLA BARTÓK ADRESATĂ LUI D. G. KIRIAC

Béla Bartók, unul dintre marii compozitori ai secolului al XX-lea, socotit pe drept cuvînt printre personalităţile cele mai strălucite ale muzicii maghiare contemporane, a fost timp de 40 de ani un bun prieten al poporului romîn.

Artist multilateral, om de artă, compozitor, pianist, pedagog şi folclorist, Béla Bartók a început să cerceteze izvoarele veşnic proaspete ale cîntecului popular. Încă din tinereţe, de la vîrsta de 24 de ani, se interesează de folklorul muzical al poporului maghiar, începînd să adune cu ajutorul fonografului cîntece populare pentru Muzeul etnografic din Budapesta. Pasionat de această activitate, Béla Bartók îşi lărgeşte cu timpul sfera cercetărilor, îndreptîndu-se şi spre studierea folclorului popoarelor vecine. Astfel, din anul 1909 a început să cutreiere satele din Bihor şi Maramureş. Ani de zile, din 1909 pînă în 1918 a notat cu pricepere şi cu răbdare cîntecele ţăranului romîn din Transilvania, Banat şi Maramureş. În cercetările sale asupra cîntecului nostru popular, Béla Bartók a intrat în legătură cu unele personalităţi reprezentative ale vieţii culturale romîneşti. Astfel, la 20 aprilie 1910 el se adresează pentru prima oară profesorului Dimitrie G. Kiriac, pe care îl consideră « unicul în Romînia care se ocupă ca artist adevărat de muzică populară » [1]. De la această dată se leagă colaborarea şi prietenia dintre Béla Bartók şi D. G. Kiriac. Într-o scrisoare adresată prietenului său din Romînia, la 20 februarie 1911, scrisoare necunoscută pînă acum[2], Béla Bartók face propuneri Academiei Romîne fixînd şi condiţiile în vederea cedării culegerii sale de cîntece populare. Din cele relatate, aflăm că el avea culese la acea dată 888 de melodii din care 350 din Bihor, 98 din Banat, 110 din cîmpia Gherlei şi a regiunii Crişului şi 330 din împrejurimile Cîmpenilor, Abrud şi Zlatna.

El considera că din acest material ar fi util a se întocmi monografii folclorice muzicale, oferindu-se să se ocupe de aranjarea şi clasarea materialului. În acest fel Béla Bartók pune şi el problema alcătuirii de monografii folclorice muzicale romîneşti.

Iată textul integral al scrisorii în traducere romînească:

Budapesta

Teréz Körüt 17
20 februarie 1911

Dragă domnule,

Ar fi într-adevăr un lucru important, dacă Academia s-ar hotărî să publice rînd pe rînd melodii populare care au fost deja culese. Cheltuielile prilejuite de cercetările mele nu reprezintă sume prea mari:

1. În departamentul Bihor
   350 melodii — 180 franci
2. În Banat (Torontal)
   98 melodii — 70 franci
3. În Cîmpia Gherlei şi dep. Chişinău
   110 melodii — 80 franci
4. În regiunea Cîmpenilor, Abrud şi Zlatna
   330 melodii — 220 franci.

[1] *Bartók Béla Levelei (Scrisorile lui Béla Bartók)* sub redacţia lui Demény János, Budapesta, 1955, p. 26.

[2] Arhiva Acad. R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(Aceasta reprezintă totalul sumelor ce nu vor trebui plătite decît pe jumătate, întrucît cealaltă parte urmează a fi plătită de Muzeul din Budapesta).

Vă rog să-mi comunicaţi dacă Academia e dispusă să tipărească numai colecţia din Bihor sau şi celelalte. Aş dori să fac unele propuneri care s-ar putea să vă convină. Ar fi bine să se întocmească monografii cu caracter muzical folcloric: adică să se grupeze într-un volum melodii numai dintr-o singură provincie, dar al căror număr să fie destul de numeros pentru a putea reda caracterul muzical al acelei regiuni. Am putea de pildă începe cu culegerea mea din Beiuş care ar putea fi intitulată astfel: Muzica populară din Valea de sus a Crişului Negru (Mágy: Fékete-Körós) sau ceva asemănător.

Aceste 350 melodii dacă nu epuizează tot materialul în care s-ar putea face unele descoperiri interesante — dar cel puţin epuizează specificul acestei regiuni (care reprezintă ca să zicem aşa un provincialism muzical). Pentru început aceasta e deajuns; apoi, peste un an, s-ar putea continua cu un alt volum (de ex.: cu cele 250 melodii ale moţilor de lîngă Cîmpeni, sau cu o mare colecţie monografică a unui alt culegător).

Mă voi ocupa eu însumi cu aranjarea materialului acestui volum, ce urmează a se tipări. Cred că ar trebui clasat după caracterul, etc. întrebuinţarea melodiilor.

Voi face observaţiile necesare ce vor trebui traduse la Bucureşti şi complectate cu note referitoare la text. Văd această ediţie avînd un caracter strict ştiinţific, fără acompaniament de pian, ceea ce nu mai este util atunci cînd publici sute de melodii. Vă rog să cercetaţi aceste propuneri şi să-mi comunicaţi observaţiile dv. În aşteptarea răspunsului dv., vă rog scumpe domnule, să credeţi în asigurarea simţămintelor mele cele mai alese [1].

Béla Bartók

Este de subliniat faptul că în propunerile sale Béla Bartók recomandă ca metodă gruparea materialului adunat pe regiuni în aşa fel încît să se contureze dialectul muzical specific fiecărui ţinut de cercetat. De asemenea marele folclorist, condus de un spirit strict ştiinţific, propune ca publicarea cîntecelor să se facă fără acompaniament de pian, prin aceasta urmărind redarea cît mai fidelă a melodiilor populare. Corespondenţa întreţinută de Béla Bartók cu D. G. Kiriac şi cu Ion Bianu a avut ca urmare publicarea în anul 1913 a primei culegeri de folclor muzical romînesc inti-

---

[1] Arhiva Acad. R.P.R.

Budapest Teréz-Körüt 17
20 februar. 1911.

Cher Monsieur,

Ce sera vraiment un grand ouvrage si l'Académie se résoudrait à publier successivement des mélodies populaires déjà recueillies.

Pour les dépenses, que j'ai eu dans mes expéditions ce n'est pas une grande chose:

1. Dans le départ. Bihor: 350 mélodies — 180 francs.

2. Dans le Banat (Torontal): 98 mélodies — 70 francs.

3. Dans la «Cîmpie» Gherla et dép. Chiş.: 110 mélodies — 80 frs.

4. Dans les environs de Cîmpeni, Abrud et Zlatna: 330 mél. — 220 frs.

(les prix donnés sont totals, dont il ne faudra payer que la moitié, parceque l'autre part sera payée par le Musée de Budapest).

Je vous prie de me communiquer, si l'Académie veut faire imprimer seulement la collection de Bihor, ou bien les autres aussi.

Moi je voudrais faire des propositions que vous trouverez bonnes peut-être: il faudra faire des monographies musico-folkloristiques — c'est-à-dire réunir dans un volume des mélodies d'une contrée seulement mais qui soient d'un nombre assez grand à pouvoir donner le caractère musical de ce pays-là. Il faudra commencer par exemple, avec ma collection de Beiuş, qui pourrait s'appeler ainsi: la musique populaire du haut cours du Criş Negru (« Magy Fékete Körós ») ou quelque chose comme-ça. Ces 350 mélodies épuisant si non la matière dans laquelle on pourra faire encore des bonnes trouvailles, mais au moins le caractère de ce pays (qui représente pour ainsi dire un patois musical).

Pour le commencement ça suffira: puis, dans une année, on pourra procéder avec un autre volume (par exemple avec les deux cent cinquante mélodies des « moţi » près de Cîmpeni ou bien avec une grande collection monographique d'un autre collectionneur).

J'arrangerai moi-même la matière de ce premier volume pour la presse, je crois il faudrait la classer selon le caractère, selon l'usage des mélodies. Je ferai les remarques indispensables, qu'on traduira a Bucarest et qu'on complétera avec des notes nécéssaires a l'égard du texte. Je me figure l'edition toute scientifique, sans accompagnement du piano (ce qui n'est bon pour rien, quand on imprime des centaines des mélodies). Je vous prie d'examiner mes idées et me dire vos remarques.

En attendant votre réponse, je vous prie, cher monsieur, de croire a l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Béla Bartók

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tulată *Cîntece poporale romîneşti din Comitatul Bihor culese şi notate de Béla Bartók*, apărută la Bucureşti în colecţia « Din viaţa poporului romîn — Culegeri şi studii, XIV», care cuprinde 371 melodii adunate timp de 3 săptămîni, în vara anului 1909 şi iarna anului 1910 din 16 sate din împrejurimile obîrşiei Crişului Negru. Béla Bartók a continuat cercetările sale asupra folclorului muzical romînesc, cercetări în urma cărora au apărut încă trei importante culegeri de cîntece populare romîneşti. Pasiunea cu care s-a preocupat Béla Bartók de-a lungul întregii sale vieţi de studierea cîntecului popular romînesc este vădită şi prin faptul că şi în perioada de exil, cu puţin timp înainte de a muri, el se îndeletnicea cu aranjarea şi stilizarea textelor unui număr de 2 000 de melodii populare romîneşti.

Studiile sale în domeniul folcloric l-au ajutat să descopere frumuseţile melodicii şi ritmicii populare iar prin pătrunderea latenţelor armonice ale acestui cîntec, el a ajuns la o nouă concepţie armonică.

Dragostea lui Béla Bartók pentru cîntecul popular se înscrie pe linia ideilor sale profund umanitare care-i animau întreaga activitate. În acest sens este deosebit de convingătoare propria sa mărturie: « Crezul meu de care sînt cu totul conştient de cînd mi-am găsit menirea de compozitor, este înfrăţirea popoarelor; o înfrăţire în ciuda tuturor războaielor şi discordiilor » [1].

NICOLAE MISSIR

[1] *Bartók Béla Levelei (Scrisorile lui Béla Bartók)* sub redacţia lui Demény János, Budapesta, 1955, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SIMPOZION DE ARTĂ POPULARĂ

În ziua de 25 iunie 1959 a avut loc la sediul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. un simpozion de artă populară. Obiectivele simpozionului au fost două: 1) discutarea unor probleme teoretice privind obiectul şi domeniul, metoda şi scopul cercetărilor de artă populară; 2) precizarea şi sublinierea rolului acestor cercetări în îndrumarea practică a activităţii mişcării artistice de amatori şi a producţiei artizanale şi industriale de obiecte inspirate din arta populară.

La simpozion au participat cercetători de artă populară şi etnografie de la institutele ştiinţifice ale Academiei R.P.R., reprezentanţi ai institutelor de învăţămînt superior, ai muzeelor de artă populară şi etnografie, ai caselor de creaţie populară, ai Uniunii centrale a cooperativelor meşteşugăreşti, ai întreprinderii de stat « Decorativa », precum şi delegaţi ai institutelor de specialitate din provincie: Filiala Academiei R.P.R. din Cluj, Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul Etnografic al Moldovei din Iaşi.

Şedinţele au fost prezidate de acad. prof. G. Oprescu, directorul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

Lucrările au început la ora 9 cu cuvîntul de deschidere al acad. prof. G. Oprescu în care s-a subliniat importanţa studiului bogatei arte populare din ţara noastră precum şi necesitatea de a defini domeniul special de cercetare al artei populare de pe poziţiile istoriei artei şi a analizei estetice a manifestărilor de artă populară. În ceea ce priveşte raportul dintre cele două discipline ale etnografiei şi studiul artei populare, trebuie să se remarce că cercetarea artei populare are un domeniu mai restrîns, anume acela al aspectelor artistice a fenomenelor de cultură materială. Acad. prof. G. Oprescu a accentuat specificul cercetărilor de artă populară şi dificultăţile legate de analiza estetică, implicînd vaste cunoştinţe de istoria artei.

Istoricii de artă populară lucrînd în cadrul Institutului de istoria artei trebuie să ajungă la o vedere de ansamblu a artei populare din ţara noastră, reţinînd ceea ce este esenţial în fenomenul artistic popular. Referatele prezentate de membrii Institutului de istoria artei au tocmai această sarcină de a aborda diferite aspecte ale artei populare de pe poziţiile unor istorici de artă.

După cuvîntul acad. prof. G. Oprescu, s-au citit patru referate:

1. Obiectul, metoda şi scopul cercetărilor de artă populară, de Florea Bobu Florescu,
2. Despre originea decorului în vechea artă populară romînească, de Paul Stahl,
3. Urmărirea esteticului în studiile de artă populară, de Ion Frunzetti,
4. Modalităţile de folosire a tradiţiilor de artă populară, de Paul Petrescu.

În prima parte a referatului prezentat de Florea Bobu Florescu, s-au subliniat unele aspecte teoretice legate de studiul artei populare. Astfel cu privire la obiectul şi metoda cercetărilor de artă populară, referentul consideră că « studiul obiectului de artă populară... urmăreşte două scopuri, unul mai apropiat, necesar dar la prima vedere de mai mică importanţă: stabilirea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

structurii sale specifice, care duce la sezisarea a ceea ce se cheamă tip morfologic. Această operaţie este necesară pentru că fenomenul studiat se află într-o veşnică evoluţie şi el poate îmbrăca de la epocă la epocă, în funcţie de stările social-economice, mentalitatea şi gustul epocii, forme variate. Determinînd tipul, putem uşor deduce corelaţia între aceste multiple condiţionări şi structura sa. Pe de altă parte numai prin cunoaşterea exactă a structurii morfologice în evoluţie, ne putem orienta în ceea ce priveşte sensul în care obiectul respectiv poate şi pe viitor să se schimbe. Structura morfologică o dată cunoscută constituie o bază în studiul comparativ între două forme de cultură materială de acelaşi gen. Nu este lipsit de interes de a sublinia faptul că numai cunoscînd însuşirile unui obiect putem să recurgem la metoda diacronică, de a-i găsi, cu alte cuvinte, analogii în epoci mai îndepărtate. În momentul cînd, la o epocă anterioară formei actuale, găsim un obiect de acelaşi gen, începem o operaţie de identificare a părţilor similare, care compun fiecare obiect în parte. Cu alte cuvinte, apropierea este încercată pe baza analizei structurii morfologice a celor două elemente comparate, iar nu pe însuşirea globală, care ar putea să ne ducă la concluzii false. Acest postulat, de a proceda la compararea a două elemente de cultură numai pe baza analizei morfologice, este pare-mi-se un real cîştig în metodologia cercetărilor de după anul 1944. Nu se poate spune că şi înainte de această dată nu se recurgea la acest procedeu analitic, dar aceasta avea loc sporadic, în acea perioadă folosindu-se în special, procedeul global, cînd se lua în considerare forma generală a obiectului ». Problema raporturilor dintre arta populară şi etnografie, referentul o vede astfel: « . . . indiferent dacă accentul în cercetarea unui fenomen de cultură materială este pus de istoricul de artă sau etnograf, fenomenul în sine cade sub incidenţa interesului permanent a două categorii de cercetători ».

În a doua parte a referatului sînt prezentate unele aspecte ale valorificării artei populare, legate de schimbările de ordin social care au intervenit în ţara noastră: « Ca fenomen istoric, arta populară urmează aceste schimbări. Este de la sine înţeles că în aceste schimbări trebuie să se ia o atitudine corespunzătoare, faţă de formele pe care le îmbrăca ea în trecutul apropiat şi perspectiva sub care aspecte ale acestor forme pot fi preluate şi dezvoltate ». În preluarea elementelor valabile din arta populară, trebuie să se ţină seama, spune autorul, de două obiective: *a)* păstrarea şi concordanţa între materiile prime folosite şi *b)* simplificarea ornamentală. Numai o justă orientare a creaţiei noi va putea contribui la dezvoltarea mai departe a producţiei artistice.

După acest referat de caracter general-introductiv, tovarăşul Paul Stahl prezintă un referat în care se ocupă de o parte a problemelor legate de decorul artei populare din trecut.

Făcînd apel la arta din epoca comunei primitive şi la cea a popoarelor primitive, autorul arată că în aceasta se manifestau din plin elemente legate de mitologia popoarelor respective şi de originea scrisului. Aceste fapte, cunoscute în linii generale, nu au fost studiate pentru poporul romîn. Spre a exemplifica aceste lucruri, se dau cîteva elemente inedite legate de scris, pe care ţăranii din Munţii Apuseni le însemnau pe casa şi obiectele familiei proprii, în formă de decor. În ce priveşte celălalt aspect, mitologic, a fost analizat exemplul concret al arhitecturii populare. Au fost astfel identificate elemente legate de dendolatrie, în unele din cele mai însemnate aspecte ale decorului locuinţelor, cum ar fi ţepile de pe acoperiş, stîlpii prispelor, reliefurile de tencuială de pe pereţi. O altă serie de elemente se leagă de poveştile despre calul năzdrăvan, element comun cu arhitectura slavilor nordici, ca şi cu arhitectura germanică. Autorul conchide că « decorul artei populare a menţinut elemente numeroase legate de scris şi mitologie, din gîndirea celor din trecut, fiind astfel unul din mijloacele cele mai însemnate pentru cunoaşterea gîndirii populare a trecutului; el este prin urmare un decor cu conţinut ».

Dar întrucît gîndirea este strîns legată de condiţiile materiale de dezvoltare ale societăţii, ea evoluează în paralel cu aceasta. Schimbarea formelor de viaţă socială, şi mai ales cele petrecute în ultimii ani de zile, au atras schimbări profunde în arta populară romînească. Nu numai că vechile semnificaţii mitologice ca şi sensul scrierii primitive s-a pierdut, dar însăşi forma exterioară a motivelor este alta. În acest mod, autorul explică transformarea decorului geometric, caracteristic artei populare vechi, prin cel floral aflat azi în plină dezvoltare. Decorul artei populare devine astfel un fenomen istoric, care trebuie interpretat nuanţat, ţinînd seama de gîndirea şi de împrejurările sociale în care au trăit cei ce l-au creat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Punînd accentul pe cercetarea aspectului estetic în arta populară, referatul tovarăşului Ion Frunzetti a adus o serie de contribuţii teoretice cu atît mai interesante cu cît ele reprezentau aportul unui critic de artă specializat în studiul formelor de artă « cultă ». Într-o primă parte, de introducere, autorul face o critică ascuţită a poziţiei idealiste în domeniul esteticii şi stabileşte necesitatea situării pe poziţii ştiinţifice: « Atitudinea ştiinţifică faţă de problema artei şi de rolul ei în viaţa societăţilor umane demonstrează că procesul de creaţie artistică este o activitate a conştiinţei umane şi sociale, care ţine de necesităţile cunoaşterii, ale cunoaşterii de sine a insului şi grupului social şi ale cunoaşterii lumii în acelaşi timp, avînd totodată un rol practic, de transformare a conştiinţelor şi implicit de transformare a lumii. În afara procesului conştient de luare a poziţiei faţă de realitate e greu să ne închipuim existenţa artei ». De pe această poziţie, autorul aduce în discuţie problema centrală a definirii esteticului în obiectele de artă populară, definire ce este legată de înţelegerea raportului dintre formă, funcţie şi ornament.

Referatul tovarăşului Paul Petrescu a prezentat importanta problemă a preluării tradiţiilor de artă populară [1].

Referatele au fost urmate de discuţii vii şi interesante. Vorbitorii au remarcat în unanimitate, deosebita importanţă a simpozionului organizat de Institutul de istoria artei, care continuă tradiţia consfătuirilor de artă populară organizate acum cîţiva ani. S-a subliniat mai ales caracterul tematic unitar al referatelor prezentate care au abordat problemele artei populare de pe poziţiile ştiinţifice ale istoriei artei. O serie de participanţi la discuţii, ca tovarăşii Nicolae Dunăre, şeful colectivului de artă populară de pe lîngă Filiala Academiei R.P.R. din Cluj, Gh. Focşa, directorul Muzeului satului din Bucureşti, Boris Zderciuc, şef de secţie la Muzeul satului din Bucureşti, Cornel Irimie, şeful secţiei de artă populară de la Muzeul Brukenthal din Sibiu, Gh. Bodor, directorul Muzeului etnografic al Moldovei de la Iaşi, au considerat justă poziţia Institutului de istoria artei cuprinsă în cele patru referate. Această poziţie, legată de problema raporturilor dintre studiul artei populare şi etnografie, consideră arta populară ca un domeniu special care cade sub incidenţa a două puncte de vedere: cel al istoriei artei şi cel etnografic. S-a considerat de asemenea că în unele domenii de cercetare a fenomenelor de cultură materială, cum ar fi de pildă acelea legate de studiul tehnicii, punctul de vedere etnografic poate fi predominant.

Secţia de artă populară a Institutului de istoria artei a demonstrat justeţea acestei orientări prin numeroasele publicaţii realizate de-a lungul celor zece ani de existenţă, prin care a făcut cunoscute şi a analizat creaţia artistică a poporului nostru în domeniul arhitecturii populare, a ceramicii, textilelor, costumului popular etc.

Din discuţii a reieşit necesitatea unei adînciri a specializării în studiul artei populare precum şi o cuprindere mai sistematică a diferitelor regiuni şi zone etnografice din ţara noastră în planurile de cercetare ale institutelor care se ocupă de problemele creaţiei populare.

Din punct de vedere metodologic, studiul artei populare trebuie să se facă, într-o măsură tot mai mare, în legătură cu acele discipline care pot aduce un aport preţios în elucidarea diferitelor probleme implicate în cercetarea culturii populare: istoria, arheologia, folcloristica, psihologia etc.

Problema preluării tradiţiilor de artă populară s-a aflat de asemenea în centrul preocupărilor participanţilor la discuţii, la vorbitorii menţionaţi alăturîndu-se Carol Kos, şef de secţie la Muzeul etnografic al Transilvaniei, tovarăşa Fulga de la sectorul de artizanat a Uniunii centrale a cooperativelor meşteşugăreşti, tovarăşa inginer Belgun, şefa sectorului de artă populară de la întreprinderea de stat « Decorativa ». În această ordine de idei s-a remarcat că sînt încă numeroase domenii, printre care şi cel al costumaţiei echipelor şi ansamblurilor de dansuri populare, în care lipsesc îndrumarea şi controlul. Se produc, desigur, încă obiecte de aşa-zisă « artă populară » care contribuie la denaturarea aspectului artistic şi al specificului regional de artă populară. Reprezentanţii unităţilor de producţie au apreciat ca pozitivă preocuparea Institutului de istoria artei de a lega teoria cu practica şi au solicitat ca această formă de colaborare să continue şi pe viitor.

O a treia categorie de probleme discutate de participanţii la simpozion a fost axată

[1] Întrucît în prezentul număr al revistei, referatul este publicat în întregime, nu ne mai ocupăm de el în această cronică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe cercetarea şi interpretarea ornamenticii populare. Şi în această ordine de idei, vorbitorii au subliniat orientarea consecvent ştiinţifică a referatelor ce au abordat această importantă problemă din domeniul artei populare şi care remarcaseră trecerea continuă de la semnificaţia mitologică la cea estetică a motivelor precum şi îngustarea relativă a cîmpului de aplicare a vechiului stil geometric al decorului. În ornamentica populară apar azi din ce în ce mai des elemente de tematică nouă, reflectînd condiţiile noi de viaţă.

Ca urmare a referatelor prezentate şi a discuţiilor care s-au purtat s-au redactat concluziile simpozionului de artă populară. Ele au următoarea formulare:

a) Arta populară este un fenomen istoric, al cărui studiu se întemeiază pe principiile materialismului istoric.

b) Studiul artei populare trebuie făcut în legătură cu disciplinele care se ocupă de problemele culturii populare: etnografia, istoria, arheologia, folcloristica, psihologia.

c) Este necesară continuarea şi adîncirea — pe temeiurile de mai sus — a cercetării manifestărilor artistice populare.

d) Se simte nevoia legării mai strînse a cercetării ştiinţifice cu practica, în vederea unei valorificări ştiinţifice a tradiţiilor artei populare.

e) Pentru realizarea acestor obiective de ordin ştiinţific şi practic s-a subliniat necesitatea unei colaborări cît mai strînse între Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. şi alte unităţi ale Academiei, Institutele de Arte plastice din Bucureşti şi Cluj, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, muzeele de artă populară şi etnografie, Casa centrală a creaţiei populare, Uniunea centrală a cooperativelor meşteşugăreşti, Întreprinderea de stat « Decorativa ».

PAUL PETRESCU

CONSFĂTUIRI ÎN STRĂINĂTATE

Expoziţia de artă a ţărilor socialiste de la Moscova, care a avut loc la sfîrşitul anului trecut, ca şi Consfătuirea artiştilor participanţi la expoziţie şi a criticilor de artă, din 24—27 martie 1959, au reprezentat un moment de o deosebită însemnătate în dezvoltarea artei plastice realist-socialiste. Operele expuse de cele 12 ţări participante au prilejuit şi vizitatorilor expoziţiei şi artiştilor subiecte de meditaţie asupra celor mai importante dintre problemele care frămîntă creaţia plasticii contemporane. Între ele problema unităţii concepţiei ideologice care se afirmă cu hotărîre chiar în varietatea de stiluri; problema rolului determinant al conţinutului în opera de artă — deci a legăturii acesteia cu viaţa; problema contemporaneităţii şi a inovaţiei, a raporturilor cu tradiţia, a preluării moştenirii clasice, a perspectivelor artei monumentale, au stat în centrul discuţiilor duse în cadrul Consfătuirii. Punînd accentul pe una sau alta din aceste probleme, expunerile vorbitorilor — critici de artă şi artişti marcanţi din diferitele ţări participante la expoziţie — le-au dezvoltat în sensul afirmării hotărîte a faptului că, dincolo de unele lipsuri şi rămîneri în urmă care încă mai stăruie, arta ţărilor socialiste este o artă destinată să satisfacă exigenţele estetice dar şi să poarte un preţios mesaj de idei mobilizator, educativ. Acest lucru a fost subliniat în cursul discuţiilor de la Moscova şi în legătură cu problema sintezei, a limbajului laconic, a simplificării, ca şi a luptei împotriva prolixităţii şi a anecdotismului, şi a limitelor acestor procedee. La discutarea problemelor şi-a adus contribuţia şi delegaţia romînă compusă din sculptorul Ion Jalea, membru corespondent al Academiei R.P.R., pictorul Corneliu Baba, membru de onoare al Academiei de Arte din U.R.S.S., criticul de artă Mircea Popescu, directorul adjunct al Institutului de istoria artei.

Concentrîndu-se în jurul temei *Arta şi realitatea*, intervenţiile membrilor delegaţiei romîne la Consfătuire au adus o serie de precizări interesante. Astfel sculptorul Ion Jalea, pornind de la ideea că una din trăsăturile caracteristice ale artei socialiste este umanismul socialist, a arătat că valoarea cea mai de preţ a « tezaurului comun al ţărilor noastre » este faptul că ele « ne vorbesc despre om şi viaţa sa ». În acelaşi timp el a combătut tocmai de pe poziţia apărării umanismului socialist, tendinţele decadente, desfigurările umanului care se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

manifestă în arta occidentală şi în faţa cărora arta ţărilor socialiste se ridică, plină de virtuţi şi forţă ca o adevărată artă a omului.

În acelaşi sens al importanţei umanizării artei pictorul Corneliu Baba a spus între altele în intervenţia sa: « Pictura şi sculptura secolului nostru au epuizat aproape toate resursele. S-a pastişat tot ce se putea pastişa: primele zgîrieturi ale omului pe peretele de piatră al grotelor, desenele nevinovate ale copiilor, iresponsabilitatea nebunilor; s-a făcut pictură cu păr lipit, cu tinichea, cu praf de baie, cu vopsea aruncată de la distanţă, s-a împuşcat pînza din faţă şi din spate şi cel care i-a întrecut pe toţi a avut ideea extraordinară de a nu picta pe o pînză nimic. Într-adevăr aceasta este cea mai « neconformistă » soluţie care nu mai poate fi depăşită de nimeni.

Şi totuşi arta trăieşte şi va triumfa mai departe: atîta vreme cît inimile oamenilor încă bat, cît oamenii se vor naşte la fel, vor iubi, vor tinde spre idealuri înalte, vor visa fericirea, atîta timp cît arta va avea un sens cu mult mai mare decît acela meschin şi egoist de a trezi o lume morbidă şi obosită, oferindu-i senzaţiile tari ale unor creaţii acerbe, stranii şi goale de orice conţinut uman ».

În comunicarea sa, criticul de artă Mircea Popescu a acordat o atenţie deosebită problemei reflectării contemporaneităţii în artă. Expoziţia ţărilor socialiste a demonstrat tocmai bogăţia perspectivelor artistice pe care tema contemporaneităţii o oferă artiştilor care i se consacră. Ea cere de la opera care o întruchipează un conţinut emoţional bogat, o generalizare amplă, forţă mobilizatoare. Înarmaţi cu învăţătura marxist-leninistă, artiştii ţărilor socialiste ştiu să lege nemijlocit conţinutul operei de artă de limbajul plastic. Oprindu-se la o serie de analize asupra unor exemple concrete, tov. Mircea Popescu a arătat felul în care resursele expresive ale luminii, culorii, compoziţiei, pot veni în sprijinul reliefării sensului nou, pozitiv al conţinutului temei contemporane.

În luna iulie a anului trecut, a avut loc la Wittenberg o conferinţă internaţională organizată de Academia de Ştiinţe din Berlin — Institutul pentru studiul antichităţii greco-romane — în cadrul căreia s-a discutat tema *Renaştere şi umanism în centrul şi răsăritul Europei*. Problemele puse în discuţie s-au grupat în jurul următoarelor puncte: *a)* Felul în care a pătruns influenţa antichităţii clasice în activitatea intelectuală a Renaşterii; *b)* Formele pe care le-a luat umanismul Renaşterii în ţările Europei centrale şi răsăritene.

Din partea ţării noastre, a participat o delegaţie compusă din tovarăşii academicieni G. Oprescu, Tudor Vianu, A. Oţetea, care au prezentat comunicări despre *Renaşterea în dezvoltarea artistică a Ţărilor Romîne* (G. Oprescu), *Receptarea antichităţii în literatura romînă* (Tudor Vianu), *Academia umanistă de la Cotnar la mijlocul secolului al XVI-lea* (A. Oţetea). Comunicările delegaţiei romîne, ca şi intervenţiile din cursul discuţiilor, au susţinut cu hotărîre punctul de vedere al unei interpretări materialiste a fenomenului analizat şi au combătut baza idealistă a tezelor unor savanţi din R. F. Germană, care simplificau şi schematizau problema Renaşterii, reducînd-o la problema eroului supraom al Renaşterii sau la problema « redescoperirii antichităţii clasice ». O importantă precizare a fost făcută de acad. G. Oprescu în legătură cu o comunicare a unui participant din R. D. Germană despre pictorul Teofane Grecul. Precizarea se referea la problema adaptabilităţii la tradiţia naţională a unor artişti străini care au lucrat un timp prelungit într-un anumit mediu naţional, realizînd opere remarcabile în spiritul poporului respectiv. Acad. G. Oprescu a dat cîteva exemple în acest sens, între ele cazul artiştilor italieni care au lucrat la Buda pentru Matei Corvinul sau la Moscova, la construirea Kremlinului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

GRIGORE IONESCU

Arhitectura populară romînească

Editura tehnică, 1957, 246 p., 184 ilustrații

Autorul lucrării este bine cunoscut specialiștilor prin publicațiile sale anterioare, dintre care menționăm în primul rînd monografiile asupra istoriei arhitecturii romînești și cele asupra monumentelor orașului București. Printr-o acțiune sistematică, îndrumînd activitatea de cercetare a studenților către problemele arhitecturii populare și adunînd o bogată colecție de relevee, autorul a fost în măsură să dea la lumină primul studiu de sinteză asupra arhitecturii populare romînești. Spunem un studiu de sinteză, din două motive: mai întîi întrucît este vorba de o lucrare reprezentativă pentru toate regiunile romînești; în al doilea rînd, pentru că sînt tratate aspectele cele mai importante ale domeniului respectiv de cercetare.

Dat fiind numărul redus de publicații despre arhitectura populară din țara noastră, întocmirea unei lucrări de sinteză este dificilă. Din lucrările trecutului trebuie citate ca importante studiile lui Nicolae Iorga, W. Jänecke, Florea Stănculescu, Romul Vuia, care vreme îndelungată au fost singurele ce suplineau o lipsă importantă în cunoașterea vieții poporului romîn. În ultimii ani cercetările au fost purtate într-un ritm susținut și publicațiile au început să se înmulțească. Trebuie astfel citate lucrările lui Florea Stănculescu, Adrian Gheorghiu, Paul Petrescu, Paul Stahl. Desigur, un loc important îl ocupă studiile lui Grigore Ionescu: este vorba fie de *Documentele de arhitectură romînească*, fie de articolele din *Arhitectura R.P.R.*, și mai ales de ultima lucrare, ce formează obiectul recenziei de față.

Într-o lucrare de arhitectură, ilustrația reprezintă un element de seamă și de aceea ne oprim asupra ei. Autorul folosește fotografii alb-negru, de bună calitate, așezate corect în pagină, și reproduse bine, ceea ce constituie și un merit al editurii. De altfel întreaga lucrare se prezintă curat, cu coperțile cartonate și cu o cămașă la exterior. Desenele sînt în alb-negru și în policromie. Cele colorate sînt uneori slab reproduse, culorile par nereale. Cele alb-negru constituie categoria de ilustrații cea mai bine reprodusă; claritatea este egală și se menține și la liniile subțiri. Autorul înfățișează în această tehnică un număr important de relevee; casele sînt prezentate cu fațada, planul și secțiunea lor. Apare și un număr însemnat de detalii constructive sau decorative. Ilustrația susține textul și este reprezentativă, întrucît cuprinde monumente aflate în sate din mai toate zonele importante ale țării noastre. Releveele sînt reproduse toate la aceeași scară.

Cele mai multe monumente țărănești sînt construite din lemn: faptul este de înțeles pentru țara noastră. Dar acest material poate fi ușor distrus de vreme. În aceste condiții a putut exista o tradiție, o continuitate romînească? Autorul ne spune încă din introducere că da, menționînd o continuitate de forme ce se constată de la cele mai vechi documente de arhitectură romînească pînă la construcțiile noi. Teza ne pare întemeiată: în continuitatea formelor, credem că un rol important l-a jucat adaptarea construcțiilor la condițiile de viață din trecut, desigur alături de alte elemente asupra cărora

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu insistăm aci. Autorul constată în acelaşi timp o unitate a construcţiilor romîneşti de pretutindeni. Constatarea este într-adevăr izbitoare, şi corespunde cu constatări similare făcute în alte domenii. Aceste două prime luări de poziţie sînt susţinute apoi prin materialul prezentat în celelalte capitole.

După o trecere în revistă a principalelor tipuri de sate locuite de romîni, care fixează locul construcţiilor în cadrul sătesc, sînt cercetate locuinţele. Ordinea tipurilor descrise este logică, pornind de la formele cele mai simple, cu o încăpere, trecînd la cele cu mai multe încăperi şi apoi la casele cu două caturi. În legătură cu acestea din urmă autorul insistă asupra celor din sudul ţării, a căror frumuseţe şi pitoresc sînt într-adevăr deosebite. Casa cu foişor, socotită ca originar romînească, este tratată cu competenţă. Problemele pe care le ridică acest tip de construcţie sînt de altfel reluate şi într-un alt capitol, în care se vorbeşte despre aportul meşterilor populari în arhitectura claselor dominante. Problema a fost discutată de autor şi în alte publicaţii, şi a fost relevată de asemenea în diferite studii publicate asupra arhitecturii brîncoveneşti. Forma de bază a caselor romîneşti este arătată de Grigore Ionescu ca fiind prisma dreaptă.

Gospodăria, cu principalele ei elemente, este de asemenea descrisă. Într-un capitol special se urmăreşte problema construcţiilor cu caracter economico-gospodăresc legate de viaţa colectivităţii, mori şi case cu prăvălie. Acest din urmă capitol, de dimensiuni reduse, se referă la un domeniu în care informaţiile culese şi publicate pînă astăzi sînt extrem de puţine. Tipurile de mori de apă ca şi originea morilor de vînt constituie probleme aflate încă în discuţie.

În capitolul referitor la aspectele monumentale din arhitectura populară, autorul arată cum construcţiile ţărăneşti capătă forme monumentale de interes deosebit atunci cînd constructorii au de rezolvat problema unui edificiu destinat colectivităţii, biserica. Rezolvarea pe care au dat-o meşterii ţărani celor două mari probleme — adăpostirea unui spaţiu cît mai mare şi construirea unui edificiu puternic, capabil să suporte turnul (în Transilvania, mare şi greu), este o izbîndă din punct de vedere arhitectonic. Autorul distinge trei familii: cea transilvăneană, cea din Ţara Romînească şi cea din Moldova. Între ele există asemănări, după cum există şi unele deosebiri, pe care le exemplifică.

Materialele şi procedeele de construcţie, ca şi metodele folosite pentru realizarea frumosului, sînt expuse clar. Lucrarea se încheie prin două capitole ce vin să umple un gol însemnat: este vorba de relaţiile dintre arhitectura populară şi arhitectura claselor dominante şi de posibilitatea folosirii formelor populare în construcţiile noi, monumentale. Arătînd ce au realizat cei mai însemnaţi arhitecţi ai noştri în construcţiile ridicate pînă astăzi, şi insistînd asupra elementelor valoroase din arhitectura populară care ar putea fi folosite, autorul dă răspuns problemei ce este prezentă astăzi în faţa celor mai multe din atelierele de proiectare din ţara noastră, anume aplicarea şi folosirea unor forme naţionale în construcţiile noi. Aceasta nu este deloc uşor, fiind vorba de satisfacerea unor cu totul alte scopuri şi de trecerea de la construcţii cu dimensiuni reduse, la altele monumentale.

Bogăţia materialului prezentat şi a informaţiilor pe care se întemeiază lucrarea, trebuie relevate în mod deosebit. În acelaşi timp însă, trebuie semnalată şi autoritatea cu care sînt discutate problemele esenţiale teoretice ale fiecărui domeniu cercetat din arhitectura populară. De aceea, lucrarea este binevenită.

PAUL STAHL şi PAUL PETRESCU

FLOREA BOBU FLORESCU

Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani

Bucureşti, 1959, 612 p., 296 fig., IX pl.

După studiul intitulat *Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adamklissi*[1], autorul a sintetizat întreg materialul referitor la monument, adunat şi prelucrat timp de cincisprezece ani. Lucrarea, organizată în genul unui tratat, cuprinde după Cuvîntul introductiv în care se justifică reluarea cercetărilor,

[1] *Studii şi cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zece capitole împărţite metodic pe probleme, o privire de ansamblu, un rezumat în două limbi şi indicele.

În primul capitol e prezentată *Aşezarea monumentului şi istoricul cercetărilor.*

De pe dealul de la Adamklissi, cel mai înalt deal din regiune, monumentul, simbol al biruinţei, domină prin masivitate pînă departe zarea.

În lipsa dovezilor scrise despre monument, autorul, ca altădată Gr. G. Tocilescu [1], face istoricul cercetărilor — de la cele mai vechi, efectuate în 1836 de von Moltke şi von Vinke-Olbendorf, pînă la cercetările de astăzi. Literatura referitoare la monument e analizată sub aspect critic, semnalînd lucrări necunoscute chiar unor autori de bază ca Adolf Furtwängler şi G. Niemann.

Săpăturile lui Gr. Tocilescu începute în 1882 n-au lămurit originea monumentului, atribuindu-l lui Valens. Abia în 1892, după recunoaşterea Tropaeului pe o monedă de la Traian bătută la Tomi şi interpretată de B. Pick, monumentul a fost atribuit acestui împărat şi, după 1895, pe baza inscripţiei, de către Tocilescu. Cercetările extinse au întărit apoi această concluzie. După apariţia lucrării lui Tocilescu, scrisă în colaborare cu Otto Benndorf şi Niemann, alţi arheologi au căutat să schimbe datarea monumentului aducînd argumente ce n-au putut însă rezista. Astfel, Furtwängler a susţinut rînd pe rînd în 1896, 1897, 1903 şi, în fine, în 1904 că monumentul a fost construit sub Augustus. Alois Riegel şi, după el, A. v. Domaszewski conducîndu-se după criterii stilistice, au susţinut că opera datează din epoca lui Constantin cel Mare. Conrad Cichorius a intervenit cu o nouă teorie după care acest monument s-ar datora lui Traian, ridicat în amintirea luptelor purtate de către Domiţian. Silvio Ferri socotea că e vorba de o operă constantiniană sau post constantiniană, iar N. Iorga rămînea la ideea că monumentul s-ar datora lui Valens.

În asemenea împrejurări, spre a elucida epoca în care a fost ridicat monumentul, Fl. B. Florescu reia problema complexă sub raportul arheologic, arhitectonic, artistic şi etnografic. « Materialele existente s-au dovedit suficiente pentru cunoaşterea structurii monumentului » (p. 37) iar rezultatele la care ajunge le consideră că încheie « . . . eforturile cercetătorilor din ultimele trei sferturi de veac » (p. 38).

La sfîrşitul capitolului, se fixează poziţia ştiinţifică aflată la baza studiului.

Capitolul următor se referă la *Starea actuală a monumentului şi piesele dispersate*, aducîndu-se date noi despre o serie de blocuri de friză inferioară şi superioară, precum şi un pilastru de la soclul etajat al trofeului — toate descoperite în 1958, la distanţe mari de monument.

Spre deosebire de vechii cercetători, autorul publică date sigure despre materialul existent şi « pierdut », stabilind că numărul pieselor lipsă e mic: cinci metope şi un crenel. Această lipsă nu împietează nici asupra sensului narativ al reliefurilor, nici asupra aspectului decorativ al monumentului; pentru trei metope şi crenel s-au păstrat descrieri de la vechii cercetători. Prin spulberarea legendei scufundării unor reliefuri în Dunăre, nu se mai pune problema unei pierderi de material în timpul transportului efectuat de Tocilescu.

În alt capitol, cel mai restrîns, e prezentată *Inscripţia* monumentului. Pentru prima dată sînt analizate, la un loc, părerile tuturor cercetătorilor; combătute cu argumente, se recunoaşte justeţea lecturii lui Tocilescu. Ca noutate, autorul observă că lectura acestuia, admisă de Furtwängler, a fost forţată în ceea ce priveşte existenţa unui I final în cuvîntul VLTOR.

Construcţia, e titlul unui lung capitol cu numeroase subcapitole de-o rară importanţă: A. Determinarea amplasării monumentului prin metode topografice; B. Date de construcţie obţinute pe cale topografică; C. Materialele de construcţie; D. Părţile componente ale edificiului, structura, modul şi ordinea lor de construcţie; E. Fazele şi ritmul construcţiei; F. Lipsa de supraveghere a lucrărilor de decorare; G. Calculul perimetrului monumentului; H. Estimarea materialelor care au învelit corpul cilindric, acoperişul şi suprastructura.

Pentru lămurirea simultaneităţii construcţiei monumentului şi omogenităţii materialelor — criterii noi ce contribuie la datarea însăşi a monumentului — s-a făcut apel la specialişti.

Determinarea amplasării impunătoarelor ruine de la Adamklissi, prin ridicări planimetrice şi altimetrice efectuate de ing. Silviu Comănescu, a dus la stabilirea dimensiunilor şi elementelor geometrizate ale ruinelor, redînd suprafeţe, volume şi dimensiuni.

---

[1] Gr. G. Tocilescu în collaboraţiune cu Otto Benndorf şi George Niemann, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*, Viena, 1895, p. 8 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Piatra de construcţie a fost analizată de geologul Mircea Chiriac. Deşi se ştia încă de la Tocilescu despre omogenitatea ei, noile analize au adus precizări: piatra pieselor exterioare provine din orizontul calcarelor lumachellice cu Nubecularia aflată în valea Enigea — 3 km ENE de monument; piatra din umplutură provine din orizontul calcarelor inferioare şi superioare sarmaţiene de pe văile de la Adamklissi şi Enigea.

Prin analize fizice şi chimice asupra betoanelor şi liantului întrebuinţat la construcţie, prof. Al. Steopoe a determinat natura acestor materiale aşezate în straturi cu greutate proprie ce descreşte de la baza monumentului spre acoperiş, probînd o raţională folosire a betoanelor şi turnarea lor într-o singură perioadă a întregii umpluturi. Pentru betoanele propriu-zise, ajunge la următoarele concluzii: *a)* corpul monumentului e alcătuit din beton ciclopean cu bolovani de calcar şi un beton de legătură; *b)* liantul folosit a fost varul.

După centralizarea datelor privitoare la numărul blocurilor pe categorii, folosite în construcţie, autorul reia descrierea fiecărei categorii în parte, cu observaţii noi şi importante pentru înţelegerea sistemului de construcţie romană din secolul al II-lea. Ne vom referi la cîteva:

În porţiunea mediană a frizei inferioare se sprijinea triglifa iar în părţile laterale, metopele. Pe baza porţiunilor mediane de la blocurile existente s-a putut stabili o medie a triglifelor.

Prin studiul frizei superioare s-a ajuns la concluzia că falţul median era în dreptul metopei şi cuprindea lăţimea ei; dacă ar fi rămas toate blocurile de friză superioară, s-ar fi cunoscut însăşi lăţimea metopelor.

În « incinta » monumentului s-a descoperit o friză superioară cu un falţ de 128 cm; aceasta reprezintă de fapt dimensiunea unei metope necunoscute, mai lată decît metopele păstrate şi, probabil, cu scena cea mai importantă.

În studiul crenelurilor şi parapetelor, se determină atît numărul lor exact cît şi raportul de 1 : 2 între ele. Vechii cercetători socoteau, greşit, acest raport: 1 : 1. Deosebit de interesant e faptul că în urma unui studiu minuţios al elementelor decorative de racordare, s-a putut găsi racordul dintre toate piesele existente. În acelaşi timp s-a descoperit formula după care era decorat cîmpul ornamental format din porţiunea de casetă a crenelului din stînga şi a celui din dreapta, ca şi casetele şi porţiunile de casete de pe cele două piese de parapet intermediare. În fond, cîmpul ornamental de pe aceste elemente componente ale coronamentului, lung de 186 cm, era împărţit întotdeauna în cinci casete pline, indiferent de lăţimea crenelurilor sau lungimea pieselor de parapet.

Datorită acestei constatări s-a putut determina lungimea celor două piese de parapet, pornindu-se de la fragmentele de casete de pe crenel — fapt capital pentru cunoaşterea structurii coronamentului. Cu ajutorul acestei formule s-a determinat prin « calculul raportului de vecinătate » lungimea pieselor de parapet fragmentare (12) şi lipsă (1).

Foarte importantă e şi stabilirea fazelor de construcţie a monumentului: fundaţia, turnul central şi suprastructura, treptele, promenoarul, soclul, paramentul, friza inferioară, brîul de metope şi pilaştrii, friza superioară, cornişa, brîul de parapet crenelat, acoperişul. Prin descoperirea unei cornişe parţial lucrată de la temelia corpului cilindric, în spatele soclului, se demonstrează două lucruri: 1) la începerea construcţiei, toate pietrele care îmbrăcau corpul cilindric erau deja lucrate, spulberîndu-se ipoteza după care monumentul ar fi fost refăcut ulterior — cornişa fiind din aceeaşi piatră şi de acelaşi gen ornamental ca şi bucăţile de cornişe adoperate; 2) ritmul de construcţie a fost deosebit de rapid.

Perimetrul e determinat pe cale topometrică la nivelul unui bloc de parament *in situ*, la nivelul metopelor şi la înălţimea coronamentului. La coronament s-au folosit două metode: 1) calculul perimetrului prin utilizare, pentru piesele lipsă, a mediei pietrelor existente; 2) prin folosirea, pentru pietrele lipsă, a lungimii determinate prin calculul la raportul de vecinătate. Autorul optează pentru rezultatul obţinut prin ultima metodă care a dat un perimetru de 95,823 m, aproape egal cu perimetrul topometric 95,8846 m.

Capitolul al cincilea, redus ca proporţii, priveşte *Ornamentica*. Autorul analizează elementele decorative şi recunoaşte că problema nu se poate rezolva fără studii în întreaga zonă mediteraneeană. Faţă de părerile anterioare ale lipsei de valoare artistică a sculpturilor (Roberto Paribeni), Fl. B. Florescu demonstrează contrariul: piesele artistice predomină numeric faţă de cele lucrate grosolan. Şi, pentru prima dată, stabileşte că între elementele decorative există corelaţii ce demonstrează unitatea de construcţie a monumentului şi ordinea basoreliefurilor cu prizonieri —

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

probleme care erau insolubile pentru vechii cercetători.

Capitolul următor *Reconstituirea monumentului* e deosebit de interesant. După ce se arată importanța primei reconstituiri încercată de Al. Odobescu, autorul stabilește partea pozitivă a reconstituirii Niemann-Tocilescu și prezintă celelalte reconstituiri: Bühlmann (respinsă), Furtwängler (rezolvă aspectul în două etaje al construcției hexagonale de pe acoperiș), Jänecke (lipsită de orice aport) și, în fine, pe a sa proprie. Aceasta privește brîul de parapet crenelat, așezarea și numărul leilor, pragurile de angrenare de la frizele cu arme ș. a.

Prin noua reconstituire grafică generală, monumentul capătă o siluetă arhitectonică remarcabilă ce-l așază printre cele mai de seamă opere de artă romană.

Alt capitol, foarte dezvoltat, se ocupă de *Reliefurile cu scene* — metope și creneluri. Metopele, reliefuri ce cuprind scene din războaiele romano-dace, redau, după autor, numai episoade de luptă și nu o narațiune cu caracter de continuitate de la una la alta. Ele sînt prezentate minuțios și, față de vechile descrieri ale lui Tocilescu, cu amănunte noi de caracter etnografic. Piesele erodate sînt reconstituite în desen, iar celor pierdute (LI-LIII), li se dă o descriere după Wutzer, unul dintre cei mai importanți călători de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, neglijat pe nedrept chiar de Tocilescu.

Printr-o eroare se reproduce metopa XLVII în locul metopei XXVII.

După metope, urmează prezentarea crenelurilor, basoreliefuri cu prizonieri, arătîndu-se temeiul ce stă la baza grupării crenelurilor, parapetelor și rotirii lor față de punctele cardinale și față de metope în orînduirea lui Tocilescu. Aceasta reprezintă una din importantele descoperiri față de trecut: 26 creneluri în loc de 39 și 52 parapete în loc de 39—40. Piesele lipsă au fost reconstituite după metoda raportului de vecinătate.

Alt capitol se referă la *Cercetarea elementelor etnografice*. Printr-o analiză minuțioasă a structurii acestor elemente, Fl. B. Florescu stabilește caracterul lor dacic; reliefurile de pe monument arată unitatea de port îndreptățind analogiile făcute cu ceea ce se păstrează încă în portul nostru popular:ițari, suman, cămașă, opinci ș. a. În schimb, armele nu s-au bucurat decît de o tratare restrînsă. Cîte un tablou sinoptic arată îmbrăcămintea fiecărei figuri dacice de pe reliefuri și armele lor.

Cînd e vorba de romani, aceleași probleme sînt prezentate sumar fiindcă, după autor, nu constituie un punct central în argumentația generală.

În capitolul următor se tratează *Apartenența etnică a « barbarilor » de pe reliefuri*. La timpul său, Tocilescu i-a considerat pe toți «daci» — după cum se vede din legendele figurilor reproduse în *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie* [1]. Rezultatele la care ajunge Fl. B. Florescu răstoarnă ipotezele cercetătorilor anteriori: Furtwängler, Cichorius, Teohari Antonescu, Herman Fischer, Carl Patsch ș.a., după care unii « barbari » ar reprezenta bastarni și sarmați roxolani.

Printr-o nouă analiză a textelor clasice și prin supunerea unui studiu morfologic a reprezentărilor figurate de pe monumentul de la Adamklissi și Coloana traiană, autorul conchide că « barbarii » reprezentați sînt daci sau alte triburi tracice.

Capitolul al zecelea, ultimul capitol, privește *Problema asemănării dintre Tropaeum Traiani și Coloana lui Traian*. Cu obiectivitatea ce se desprinde din textul lucrării prezentate, Fl. B. Florescu valorifică, întîi, constatările vechilor cercetători și aduce noi contribuții cu privire la paralelismul reprezentării unor elemente etnografice de pe ambele monumente: cămașa despicată în părți, coiful cu pampon conic, identitatea harnașamentelor, cămașa femeiască încrețită la gît etc.

Într-o *Privire de ansamblu*, după ce arată stadiul în care se aflau problemele la începutul reluării cercetărilor asupra monumentului, autorul sintetizează în cîteva pagini rezultatele pozitive obținute accentuînd că tot materialul cunoscut prin săpăturile lui Tocilescu a trebuit să fie restudiat și enumeră principalele aspecte pe care le îmbracă noua cunoaștere complexă a mărețului monument de la Adamklissi, redat — după cum încheie — « . . . în integritatea sa deopotrivă istoricului, etnografului și iubitorului de artă » (p. 534).

Alte probleme în strînsă legătură cu monumentul nu-și vor găsi soluționarea decît prin noi săpături arheologice: piața în care se înălța monumentul, drumurile care duceau la el, construcțiile din împrejurimi ș.a.m.d.

De asemenea, unele probleme în legătură cu motivele ornamentale de pe reliefuri

[1] București, 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rămîn a fi aprofundate prin studii comparative, postulate de autor. Poate şi cercetarea artei romane din Italia pentru epoca respectivă şi cercetarea artei etrusce, vor aduce lămuriri în această privinţă. La fel, mai sînt necesare cercetări asupra armurii în solzi. În nici o aşezare geto-dacă săpată la noi nu s-au găsit resturi din astfel de armuri sau ateliere unde să fi fost lucrate, cum s-au găsit în sudul Rusiei — ceea ce ar putea indica, pentru ele şi pentru purtătorii lor, o origine sarmatică.

Lucrarea prezentată se sprijină pe o solidă argumentare, în urma restudierii întregului material de care se poate dispune în prezent cu privire la monument; autorul a închegat o lucrare deosebită din punct de vedere al structurii. Bogăţia şi noutatea observaţiilor o aşază printre cele mai neaşteptate contribuţii, după ce mai bine de o jumătate de secol se crezuse că pierderea metopelor şi crenelurilor este ireparabilă iar imaginea măreţului monument nu va fi niciodată cunoscută.

Argumentaţiei acesteia, îi corespunde un tot atît de important material documentar grafic, reprodus în condiţii tehnice superioare: relevee, schiţe, fotografii, datorită fie autorului, fie unor eminenţi colaboratori: arhitecţii Dinu Teodorescu, Maria Elena Lozanu, Ion Ştefan; desenatori: prof. E. Mironescu şi Florentina Jipescu.

Prin metoda şi rezultatele obţinute, lucrarea despre *Monumentul de la Adamklissi* formează punctul de plecare pentru noi cercetări. Pentru ştiinţa romînească, e un dar din cele mai frumoase.

CORNELIU N. MATEESCU

VIRGIL VĂTĂŞIANU

Istoria artei feudale în ţările romîne, Vol. I,
Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului
Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1959,
1018 p., cu 910 ilustraţii în text

Apariţia unei lucrări menite să îmbrăţişeze într-un singur întreg toată evoluţia artei epocii orînduirii feudale de pe întinsul ţării noastre constituie un eveniment, nu numai pentru cercetătorii trecutului, ci pentru viaţa noastră culturală în genere.

Nu ne desparte decît un veac de vremea eroică a primelor cercetări la vechile noastre monumente, de « călătoriile arheologice » ale unor oameni, mai rar de talent şi pregătire, ca Alexandru Odobescu; uneori cu spirit de observaţie şi gust, ca Bolliac; sau — de obicei — numai cu bunăvoinţă, ca un Pappazoglu, de pildă. Nu sînt decît cinci decenii de cînd a început să apară la noi prima revistă de specialitate [1] şi nici măcar patru, de cînd, pe temeiul puţinului material cunoscut pînă atunci, Nicolae Iorga a dat prima încercare de istorie a artei noastre vechi [2]. De la apariţia acestei opere însă, cercetări mărunte au îmbogăţit nespus cunoştinţele de amănunt; studii, mai ample, pe genuri artistice, pe regiuni şi pe epoci, au netezit terenul în diferite domenii; în sfîrşit, în ultimii cincisprezece ani, cercetările pe teren, în arhive şi în biblioteci — îndrumate ideologic, planificate şi coordonate de către Academia R.P.R. — au adăugat un şi mai bogat material istoric şi arheologic, acesta din urmă pentru prima dată sistematic cules şi critic cercetat.

Nevoia unei priviri de ansamblu, care să ţină seamă de tot acest material nou se făcea din ce în ce mai simţită. O primă încercare de prezentare de ansamblu, făcută de Institutul de istoria artei, nu era menită a fi decît — aşa cum o arată, de altfel, titlul însuşi [3] — o scurtă expunere rezumativă, destinată să pună la dispoziţia publicului un minim de cunoştinţe, privite, pentru întîia oară, în lumina învăţăturii marxiste.

Fruct a peste 20 de ani de muncă, lucrarea prof. V. Vătăşianu, al cărei prim volum a ieşit de curînd de sub tipar, vine astfel

[1] *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, I, 1908.

[2] N. IORGA, *L'art roumain du XIV-e au XIX-e siècle* în N. IORGA-G. BALŞ, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 3—30.

[3] *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Arta romînească în epoca feudală*, Bucureşti, 1957, 305 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să împlinească un gol ce începuse a fi resimţit, nu numai de specialişti, ci de toţi cercetătorii trecutului nostru, ca şi de iubitorii, din ce în ce mai numeroşi, ai vechii noastre arte.

★

Este meritul incontestabil al autorului — şi e un mare merit — acela de a fi prezentat, pentru prima oară, în cadrul unei aceleiaşi lucrări, alături şi în aceeaşi măsură, arta celor două ţări romîneşti de la est şi sud de Carpaţi şi arta, nu numai cea romînească, dar şi cea a popoarelor conlocuitoare, din Transilvania. Acest chip de a prezenta lucrurile se izbeşte de reale greutăţi, printre care cea mai însemnată provine din faptul că — prin îndelungata ei stăpînire de către regii maghiari, prin apartenenţa claselor ei privilegiate, mai întîi, la catolicism, ca şi, apoi, prin aderarea acestora la reformă — Transilvania aparţinuse sferei de artă a Apusului, în vreme ce, atît Moldova, cît şi Ţara Romînească mai ales, s-au aflat în tot cursul epocii feudale, în aria orientului bizantin. Astfel atîta timp cît se avusese în vedere numai această marcată diferenţă, o legătură între arta transilvană şi arta celorlalte două regiuni romîneşti — în ciuda numeroaselor interferenţe, adesea observate, dar niciodată valorificate — nu putuse fi realizată.

Pornită pe bazele materialismului istoric — ţinînd deci seamă, în primul rînd de dezvoltarea social-economică, comună popoarelor conlocuitoare în cuprinsul ţării noastre — lucrarea prof. V. Vătăşianu reuşeşte, fără a pierde din vedere cîtuşi de puţin diferenţele de stil, să dea acea prezentare de ansamblu a fenomenului artistic din epoca feudală de la noi, a cărei nevoie se simţea atît de mult.

O altă dificultate, una de ordin pur practic, dar deosebit de însemnată totuşi, o constituia faptul că bibliografia necesară alcătuirii unei asemenea lucrări, pe lîngă că era extrem de răspîndită, mai cerea şi deplina stăpînire a cel puţin trei limbi (romînă, germană şi maghiară) ca şi o bună şi egală cunoaştere, atît a evoluţiei artei occidentale, cît şi a artei bizantine, în diferitele lor faze şi aspecte. Cum aceste cunoştinţe nu se întîlnesc la tot pasul, acest fapt explică, şi el, de ce o asemenea cercetare nu se încercase pînă acum.

Rezultatele pe care — o dată învinse aceste greutăţi — le poate oferi un astfel de studiu în paralel, sînt uşor de întrevăzut: ele nu se mărginesc numai la cele cîteva exemple pe care autorul le citează în *Introducere* (p. IX), ci cuprind şi toată seria interferenţelor între stilurile predominante în cele trei ţări. Problemele legate de aceste interferenţe — discutate uneori, ce e drept, şi în trecut — rămîn să fie dezbătute în viitor, pornindu-se, însă acuma nu numai de la studii de amănunt, disparate, ci şi de la prezentarea de ansamblu, pe care o oferă lucrarea de care ne ocupăm aci. Cum aceste probleme sînt dintre cele fundamentale pentru istoria artei noastre, cum rezolvarea lor nu se poate face fără o bună cunoaştere a artei naţionalităţilor conlocuitoare, arta Transilvaniei nu va mai putea lipsi de aci înainte din nici o prezentare a istoriei artei din ţara noastră în epoca orînduirii feudale.

Faţă de cele arătate pînă aci, ni se pare normal ca sumara analiză [1] — mărginită doar la cîteva probleme şi deci mult prea restrînsă faţă de vastitatea operei şi de amănunţimea prezentării — să înceapă tocmai cu partea ei cea mai nouă, cea mai valoroasă, cea menită să stîrnească în primul rînd curiozitatea şi interesul: capitolele şi subcapitolele consacrate artei Transilvaniei.

Trebuie să spunem, dintru început, că dacă, uneori, vom insista mai mult asupra unor puncte ce ni se par a constitui lipsuri sau scăderi, nu o facem, nici cu tendinţa de a minimaliza munca autorului, nici cu scopul de a pune în umbră realele calităţi ale lucrării. Ni se pare însă că numai astfel înţeleasă, critica poate aduce un real folos: numai semnalînd eventualele erori, lipsuri şi scăderi se poate contribui la evitarea permanentizării lor, prin trecerea, de la autor la autor şi din lucrare în lucrare.

Aşa cum autorul ne previne în două rînduri (p. IX şi 8—9) marea majoritate a studiilor mai vechi asupra artei din Transilvania — adesea datorate unor diletanţi — prezentaseră diformat realităţile, uneori din lipsă de metodă, alteori din şovinism. O revizuire a materialului, pornită de la o cercetare metodică a monumentelor şi obiectelor de artă înseşi, o

[1] Pentru scurtarea notelor de trimitere am folosit uneori prescurtări. Spre a veni în ajutorul cititorului, acestea sînt cele folosite de autor în cuprinsul lucrării şi a căror întregire se poate vedea în lucrare la p. 947—964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atitudine critică faţă de toate încercările de interpretare şi generalizare ale predecesorilor, se impuneau. Autorul a făcut-o cu răbdare, cu metodă şi cu spirit ştiinţific, astfel încît părţile privitoare la arta Transilvaniei constituie o noutate, nu numai fiindcă pînă acum lipsise o prezentare a acesteia în literatura romînească de specialitate, ci şi fiindcă, pînă acum, o asemenea cercetare de ansamblu nu se făcuse sistematic şi ştiinţific.

Avem astfel, în sfîrşit, o cronologie a monumentelor religioase din această regiune, care nu mai vine în contradicţie cu evoluţia artei din Europa centrală şi răsăriteană, una acceptabilă, totodată, şi din punctul de vedere al evoluţiei stilurilor, şi din acela al concordanţei cu evoluţia social-istorică. Desigur, amatorii de cronologii fanteziste vor plînge legendele spulberate; dar oamenii de ştiinţă şi toţi iubitorii de adevăr nu pot decît să se bucure că, în sfîrşit, şi în acest domeniu, se poate păşi pe un teren sigur.

Nu avem de regretat decît faptul că autorul nu a extins această atitudine critică, atît de justificată, şi asupra informaţiei privitoare la monumentele şi obiectele de artă pe care o oferă izvoarele istorice; căci şi în ce priveşte folosirea acestor izvoare, nu o dată cercetătorii mai vechi se arătaseră tot atît de lipsiţi de spirit ştiinţific şi de metodă ca şi în cercetarea monumentelor înseşi. O nouă şi directă cercetare a izvoarelor istorice — sau, cel puţin, o atentă verificare a acelora ce urmau să fie folosite în cuprinsul lucrării — ar fi fost deosebit de folositoare. Ea ar fi împiedicat strecurarea în cuprinsul acesteia, a unei întregi serii de erori, dintre care unele, ce-i drept, se repetă de decenii în istoriografia artei transilvane[1].

---

[1] Spre exemplu: « . . . silva blacorum <nu blachorum> et bissenorum . . . » nu este « amintită într-un act de danie din 1223 către mănăstirea Cîrţa » (p. 3), ci în diploma numită « Andreianum» din 1224 (Zimmermann-Werner, *Urkundenbuch*, I, nr. 43, p. 35—36, rînd 6; *DIR*, C, Veac XI—XIII, vol. I, nr. 157, p. 208—210). În documentul citat de autor se aminteşte o « terram exemtam de Blaccis ». — « Cetatea Crucii », amintită în documente pentru prima dată în 1212 (nu 1222 cum pare a reieşi din expunerea autorului) nu a fost ridicată pe locul unui castru regal (p. 12). Expresia « quod cruciferi . . . de novo construxerant . . . » (Zimmermann-Werner, *op. cit.*, I, nr. 22, p. 14, rînd 37 — document din 1212; cf. şi *ibid.*, nr. 31, p. 19, rînd 30; nr. 34, p. 23, rînd 12—13 — documente din 1222) nu indică o reconstrucţie, ci tocmai o primă construcţie, cum se poate vedea în documentul din 4 august 1298 (Hurmuzachi, *Documente*, I, nr. 432, p. 533 unde se pune în opoziţie « de novo » cu « quae fuerint tales » (e vorba tot de cetăţi); — cf. şi traducerea din *DIR*, C, veac XIII, vol. II, nr. 496, p. 445). Urmele de cetăţi ţărăneşti săseşti şi secuieşti din secolul al XIII-lea nu « dovedesc că în faza romanică exista încă în Transilvania aproape pretutindeni o ţărănime liberă, neservită, cu dreptul de a-şi ridica cetăţi de apărare » (p. 17), ci că o parte din coloniştii *privilegiaţi* obţinuseră, sau îşi arogaseră, acest drept. Dispoziţia din documentul din 4 august 1298 amintit mai sus (citat de autor la p. 15) arată că privilegiul de a construi cetăţi nu putea fi acordat decît de rege. — Atribuirea castelului-ruină din Crizbav comitelui Fulkun (p. 17), care ar fi fost ucis în timpul invaziei mongole din 1241, deşi admisă de aproape toţi mai vechii cercetători saşi, nu se sprijină pe nimic. Singura menţiune privitoare la Fulkun este într-un document din 1252 (Zimmermann-Werner, *op. cit.*, I, nr. 86, p. 78—79) în care nu se spune decît « . . . terram Zek, quae quondam Fulkun Saxonis fuerat, sed per devastationem Tartarorum vacua et habitatoribus carens remanserat . . . ». Toate celelalte detalii nu sînt decît ipoteze brodate, pe marginea acestor rînduri, de istoriografia mai veche. — Scrisoarea prin care Bela, principe moştenitor al Ungariei, îşi anunţă jurămîntul de a stîrpi pe ereticii şi apostaţii din regatul apostolic nu e din « martie 1234 » (p. 98, nota 1) ci din 23 februarie; ea nu e adresată papei, ci tuturor — e ceea ce se chiamă « litterae patentes » — cum o arată preambulul ei: « universis presentes litteras inspecturi . . . » (Hurmuzachi, *op. cit.*, II, nr. 100, p. 128). — Nu este exact că « Prima comună transilvăneană care primeşte privilegiul de « civitas » e Clujul în 1316 » (p. 126). Documentul din 19 august 1316 este confirmarea unor privilegii de ordin fiscal, militar etc., pe care delegatul clujenilor pretindea că aceştia l-ar fi avut încă de la regele Ştefan (Zimmermann-Werner, *op. cit.*, I, nr. 346, p. 319—320) şi în el se menţionează Clujul cu calificativul de « civitas ». Nu cunosc cazuri în care regele să fi acordat, printr-un document, « titlul » de civitas. Acelaşi document, chiar, arată însă că, în Transilvania, erau şi alte « civitates »: « . . . concessimus . . . quod intra terminos partium Transilvanarum, tam in civitatibus, quam in aliis locis . . » (*ibid.*, p. 320, rînd 25—26). Civitas înseamnă în latina medievală localitatea de reşedinţă a unei autorităţi eclesiastice: episcopie, prepositură etc.; prin extensie fostele sedii de astfel de autorităţi şi, apoi, orice comună de oarecare însemnătate. Ilustrativ pentru cele spuse mai sus, şi pentru sensul destul de vag al termenului de « civitas »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu o dată contactul direct cu izvoarele ar fi permis precizări şi completări preţioase [1].

Atenţia pe care autorul o acordă epocii începuturilor artei transilvane este desigur îndreptăţită. Trebuie totuşi să recunoaştem că în unele cazuri se poate remarca o oarecare tendinţă de confundare a materialului ce nu poate face decît obiectul studiilor de arheologie, cu acela care interesează în egală măsură pe arheolog şi istoricul de artă. Desigur, arhitectura militară poate interesa pe istoricul de artă; este chiar absolut necesar ca el să nu o treacă cu vederea în cercetările sale, dar, dat fiind că – aşa cum remarcă pe bună dreptate autorul (vezi cele spuse despre arhitectura bisericească, în comparaţie cu cea militară sau civilă, la p. 20) — adaptată perfect scopului ei utilitar, ea este foarte săracă, uneori chiar total lipsită de elemente cu caracter artistic, prezentarea ei în cadrul expunerii nu trebuie să se facă decît în măsura în care ea poate ajuta *efectiv* la înţelegerea evoluţiei artei. În această ordine de idei, nu prea înţelegem bine interesul pe care îl prezintă pentru istoricul de artă unele cetăţi de pămînt insuficient sau chiar de loc cercetate arheologic pînă în prezent [2].

Ni se pare, iarăşi, că prezentarea unor ipoteze ce riscă să fie dezminţite de cercetările arheologice, îndată ce acestea vor fi efectuate, este inutil îndrăzneaţă. A încerca,

---

este faptul că, în *Analele din Erfurdt*, Sibiul apare sub anul 1242 — în legătură cu năvălirea tătarilor — ca « civitas dicta villa Hermanni » (*Mon. Germ. Hist.*, Ss. XVI, p. 34, rînd 18—20). Sibiul era sediul unui decanat încă din 1191.

[1] De exemplu: este drept că mănăstirea benedictină de la Mănăşturul Clujului este amintită pentru prima oară într-o bulă papală din 21 iunie 1222 (« Gravem dilecturum »; ZIMMERMANN-WERNER, *Urkundenbuch*, I, nr. 33, p. 21—22; *DIR*, C, XI—XIII, vol. I, nr. 133, p. 186—187) ca stricată cu puţin înainte (p. 22); dar din această bulă reiese că mănăstirea fusese în conflict şi cu episcopul Adrian, predecesorul decedatului Wilhelmus; deci, probabil că exista încă din ultimii ani ai sec. al XII-lea. — Este foarte probabil că biserica din Bartolomeu să fi suferit de pe urma invaziilor turceşti de la începutul secolului al XV-lea (p. 517); dar este *sigur* că ea a fost arsă şi prădată de odoare, de către oştile lui Ţepeş în primele luni ale anului 1459 (v. diferitele versiuni ale pamfletului în limba germană împotriva lui Ţepeş: I. BOGDAN, *Vlad Ţepeş şi naraţiunile germane şi ruseşti asupra lui*, Bucureşti, 1896, p. 94; C. CONDURATU, *Michael Beheims Gedichte über der Woiwoden Wlad II Drakul...*, Bucureşti, 1903, în anexă, p. 102, 106, 111, 115; C. KARADJA, *Incunabulele povestind despre cruzimile lui Vlad Ţepeş*, în *Închinare lui Niculae Iorga . . .*, Cluj, 1931, p. 203). Aceasta explică reparaţiile importante pe care biserica le-a suferit în a doua jumătate a secolului al XV-lea şi de care autorul aminteşte tot acolo.

[2] Cam aceeaşi situaţie se prezintă şi în cazul începuturilor arhitecturii în Moldova. Autorul socoate că: « . . . istoria arhitecturii moldoveneşti nu va mai începe cu « epoca lui Ştefan cel Mare », cum fusese scrisă de G. Balş, istorie în care fazele premergătoare formau doar un preambul anemic, ci cu însăşi perioada formării statului, iar ştirile pozitive despre cultura materială a populaţiei băştinaşe depăşesc încă de pe acum şi această limită » (p. 287). Observăm, mai întîi, că nimeni nu a negat locuirea pămîntului moldovenesc încă dinainte de formarea statului, deci că era de aşteptat să se găsească urme de cultură materială şi din această epocă. Descoperirile de la Hlincea, citate de autor (un semibordei şi o colibă de chirpic) ca şi cele de pe platoul din faţa cetăţii Suceava (colibe); datele pe care ni le oferă cetăţile de pămînt Bîrlad, Baia, Roman, etc., oricît de interesante pentru studiul *arheologic* al culturii materiale, nu ne oferă decît în minimă măsură elemente pentru studiul evoluţiei fenomenului artistic. Chiar importantele descoperiri în legătură cu cetăţile de piatră (Scheia, cetatea de Scaun Suceava, Neamţu) conţin date destul de reduse cu privire la arta propriu-zisă (« arta » construcţiei este mai mult tehnica acesteia). Ştirile despre monumentele, în special biserici, de lemn — pomenite în documente şi dispărute azi, rămîn încă şi, poate, vor rămînea şi de aci înainte simple menţiuni, cu valoare statistică numai. Cele două biserici de zid, anterioare epocii lui Ştefan cel Mare, aflate azi încă în fiinţă (sf. Nicolae Rădăuţi şi sf. Treime Siret), din care prima este socotită şi de autor ca opera unor meşteri străini, nu pot forma prin urmare decît, totuşi, un preambul pe care, sperăm, viitoarele cercetări arheologice îl vor face mai puţin « anemic ».

Trebuie să ţinem seama că istoria de artă începe acolo unde avem *documente de artă*, după cum orice istorie începe acolo unde posedăm un număr suficient de izvoare, pe baza cărora să o putem scrie. Tot ce precede nu poate forma decît o pregătire pentru istoria propriu-zisă.

Remarcăm în treacăt că afirmaţiile lui G. Balş sînt prezentate deformat: acesta (*Bisericile lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1926) spune clar, în chiar primul rînd al cărţii sale, că nu va vorbi decît de « studiul arhitecturii *bisericeşti* moldoveneşti » (p. 9, sublinierea noastră).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de pildă, stabilirea unei cronologii pentru monumente de arhitectură militară încă necercetate sistematic, ba, chiar, a încerca, pe baza lor, determinarea etapelor cuceririi maghiare sau colonizării săseşti, ni se pare cu totul prematur. În stadiul actual, nici prin eforturile conjugate ale arheologilor, istoricilor şi filologilor, cu toţii împreună, nu s-ar putea ajunge la vreun rezultat cît de cît valabil. Astfel încercarea de a stabili care pot fi măcar şase, din cele « şapte cetăţi » anterioare colonizării saşilor şi de la care se presupune că ar deriva numele german — « Siebenbürgen » — al Transilvaniei (p. 10), nu ni se pare de loc convingătoare. Din cele şase cetăţi propuse de autor [1], două nu oferă pînă în prezent decît elemente ce indică sfîrşitul secolului al XIII-lea [2] ; una a fost identificată cu cetatea satului « Villa Riuetel » pomenită într-un document din 1204 [3], iar două sînt amintite în documente de la începutul secolului al XIV-lea [4]. Nici una dintre ele însă nu prezintă *nici un* element care să permită o datare sigură, sau măcar probabilă, din prima jumătate a secolului al XII-lea, epoca anterioară colonizării săseşti. Ceva mai mult, pînă în prezent, chiar derivarea numelui de « Siebenbürgen » de la « şapte cetăţi » este, ea însăşi, departe de fi sigură. Sînt filologi şi istorici, şi chiar din cei mai serioşi, care atribuie acestui toponimic o cu totul altă origine [5].

Ar fi fost credem, mai prudent şi, poate, mai folositor chiar pentru cercetările arheologice viitoare — să se încadreze toate aceste monumente într-o unică şi mare categorie: cea a monumentelor a căror taină urmează a fi dezlegată în viitor. Pînă atunci, o simplă clasare tipologică (şi aceasta, evident, numai pentru cazurile în care observaţiile la suprafaţa terenului o îngăduie) ar fi fost suficientă.

O atitudine critică, bazată pe o bună cunoaştere a izvoarelor istorice poate da însă bune roade, nu numai pentru epocile îndepărtate şi nesigure ale începuturilor, ci chiar pentru perioadele mai noi şi, în genere, mai bine cunoscute. Nu ni se pare, de pildă, că o bună cunoaştere a izvoarelor ar îngădui să se dea atenţie ipotezei romantice a lui Forster, după care, într-una din picturile din vremea lui Matei Corvin ce împodobesc castelul din Hunedoara, ar putea figura o aluzie la cunoscuta legendă, a originei bastarde a lui Ioan de Hunedoara din împăratul Sigismund (p. 463). Dimpotrivă, această ipoteză trebuia respinsă dintru început, căci o asemenea legendă — departe de a constitui un titlu de glorie pentru o familie domnitoare din secolul al XV-lea, cum pare a accepta autorul — era, în genere, pe acele vremi, o grosolană insultă. Din izvoare sigure, ştim chiar că Matei Corvinul a făcut tot ce i-a stat în putinţă pentru a se apăra împotriva ei: Bonfini, *istoricul lui oficial*, tratează această legendă drept o calomnie pusă în circulaţie de familia duşmană a comiţilor de Cili [6], iar demnitarii lui Matei protestau împotriva ei, atribuind-o atitudinii ostile a germanilor [7].

---

[1] Sebeşel, Săsciori, Jina, Tilişca, Orlat şi Răşinari. Autorul urmează în această parte a expunerii părerile mai vechi ale prof. KURT HOREDT *(Burgenforschung* şi *Grenzburgen)*.

[2] Sebeşel şi Săsciori. E vorba de porţi terminate în arc frînt. Ele au fost atribuite unor refaceri, deşi nu avem nici un element de datare anterior.

[3] Documentul din 1204 (ZIMMERMANN-WERNER, *Urkundenbuch*, I, nr. 15, p. 7—8) este însă suspect (I. SCHIOPUL, *Diploma Andreiană şi alte documente false sau fals interpretate*, p. 96—98; A. SACERDOŢEANU, *Andreianum şi alte acte*, Braşov, 1935, p. 10—12), în el nu este vorba însă decît de un sat, nu şi de vreo cetate. Aceasta poate fi deci anterioară, dar şi ulterioară cum pare a indica ceramica găsită acolo, şi care — după indicaţiile pe care le dă chiar autorul — aparţine secolelor XIV—XV.

[4] Săsciori ar fi « castrum Petri », amintit în 1309; Orlat este Waralyafolu din documentul din 5 august 1322 (ZIMMERMANN-WERNER, *op. cit.*, I, nr. 395, p. 365—366); dar aceasta nu este amintită ca cetate, ci ca sat dependent — împreună cu altele opt — de castelul de la Salgo.

[5] N. DRĂGANU *(Toponimia şi istoria*, în *Anuarul Institutului de istorie naţională*, Cluj, II (1923), p. 242*)* admite pe « sieben » ca numeral, fără a putea preciza ce anume însemna cuvîntul « Burg » din acest compus (împotriva lui HUNVALVY, *Magyarország ethnographiája*, Budapest, 1876, p. 450, care recunoştea pe Burg ca fiind castel, cetate, dar admitea derivarea « Sieben » = Cibin, rîul). Vezi, pentru nesiguranţa asupra etimologiei, şi ADOLPH SCHULLERUS, « *Siebenbürgen* », în *Cultura*, I (1924), nr. 2, p. 107.

[6] BONFINI, *Rerum hungaricorum decades* . . . etc., Colonia, 1690, p. 374, E.

[7] G. FEJÈR, *Genus, incunabula et virtus Ioannis Corvini de Hunyad, regni Hungariae gubernatoris*, Buda, 1844, p. 247—248 reprodus şi în Hurmuzachi, *Documente*, II², nr. 129, p. 152.

Pentru acelaşi motiv n-am crede că pictura bisericii — azi dispărută — din Sîncrai (p. 769)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar, cu toate rezervele pe care le-am formulat în ce privește unele amănunte și probleme, capitolele privitoare la istoria artei în Transilvania se impun, în primul rînd, pentru bogăția materialului care — evident — nu este și nu poate fi în întregime nou, dar care (și aceasta se poate vedea încă de la început) a fost, în marea majoritate a cazurilor, direct cunoscut de autor și prezintă, deci, garanții pe care arareori le prezenta în lucrările înaintașilor. Adunarea acestui material într-un singur tot, cernerea și sistematizarea lui, formează unul dintre marile merite ale lucrării prof. Vătășianu.

★

Ar fi desigur neadevărat dacă am considera că, în volumul ce face obiectul acestei recenzii, părțile consacrate artei din Țara Romînească și Moldova ar fi mai lipsite de noutate decît cele privitoare la arta transilvană. Dimpotrivă, s-ar putea spune că, mai ales în aceste capitole, părerile autorului sînt mai deosebite de cele ale tuturor predecesorilor. Dacă părțile privitoare la Transilvania se distingeau printr-o chibzuită aplicare a unei critici judicioase, cele privitoare la arta celor două voievodate de la sud și est de Carpați se remarcă prin numărul mare de ipoteze noi, îndrăznețe și adesea seducătoare pe care le cuprind. Acestea ar merita, desigur, fiecare în parte, o cercetare atentă pe care nu este locul să o facem în paginile de față.

Trebuie să remarcăm, totuși, aici că, dacă — fără îndoială — pentru unele perioade mai îndepărtate, nimeni n-ar putea încerca o prezentare de ansamblu a artei noastre fără a face un loc destul de larg ipotezelor, totuși folosirea lor pe o scară prea amplă implică adeseori riscuri considerabile. Chiar dacă ele se înlănțuie stringent logic, și deci ansamblul lor apare ca perfect închegat, nu trebuie să pierdem din vedere că, fiecare dintre ele fiind discutabilă, concluziile rămîn îndoielnice: o cercetare critică, și, mai ales, datele noi pe care le pot aduce în discuție cercetări mai recente pot face să se năruie întregul edificiu al raționamentelor.

Acesta ni se pare a fi cazul seriei de ipoteze privitoare la evoluția arhitecturii religioase în Țara Romînească, de pildă. Aci, o primă ipoteză este, fără îndoială, aceea că biserica Sîn Nicoară din Curtea de Argeș ar fi fost prevăzută, nu numai cu dublouri, ci și cu arce longitudinale între pilaștrii ce le susțin pe primele. (p. 190) [1]. O a doua ipoteză — una care s-a dovedit, încă de pe acum, neîntemeiată — este aceea că biserica mănăstirii Cotmeana ar fi fost, la origine, lipsită de abside laterale (acestea fiind socotite ca adăugate în vremea lui Mircea) și că ea ar data astfel de pe la anii « 1290—1291 » (p. 135 - 136) [2]. Tot pe temeiul unei ipoteze, se admite că biserica Vodița I ar fi avut pe naos « o cupolă cu tambur pe pandantivi », că ea ar data din « anii de după 1290 » și că, după 1342, bolțile ei s-ar fi năruit (p. 140 - 141). Ipotetică este datarea ruinelor bisericii I de la Coșușteа-Crivelnicu de după năruirea Vodiței I (p. 186—187) [3], ca și identificarea Vodiței II cu ctitoria lui Nicodim care ar fi fost construită, deci, « cel mai tîrziu în anii 1374—1375 » (p. 188).

Toate aceste ipoteze se înlănțuie în expunerea autorului: biserica sală, uneori cu dublouri, dar, poate, la Sîn Nicoară și cu arce longitudinale între pilaștri, se întîlnește pe pămîntul Țării Romînești încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea; la Cotmeana am avea chiar probe documentare pentru încadrarea cronologică a acestui tip; Vodița I ar fi primul exemplar de triconc, boltit și cu turlă pe naos, cunoscut pînă azi în regiunile noastre. Experiența nereușită de aci — unde bolțile s-ar fi prăbușit curînd, din cauza lipsei de rezistență a zidurilor prea subțiri — ar fi dus, la Coșușteа I, la îngroșarea peste măsură a acestora. Soluția fiind prea greoaie și incapabilă de dezvoltare, s-ar fi căutat o alta și s-ar fi găsit una prin combinarea

---

ar putea fi (în cazul în care în ea se cuprindea, într-adevăr, o aluzie la legenda despre descendența Huniadeștilor din Sigismund), anterioară secolului al XVI-lea cînd amintirea regelui Matei Corvinul intrase în folclor. Pentru pătrunderea ei în literatură, vezi A. Veress, *Cîntece istorice vechi ungurești despre Romîni*, în *Anal. Acad. Rom.* mem. secț. lit., S. III, tom. III (1924—1925), Mem. 1, p. 10—12.

[1] Autorul el însuși spune « n-ar fi exclus. . . » etc.

[2] Am ținut în seamă pentru analiza de față nu numai textul lucrării ci și expunerea mai veche și mai amplă a părerilor autorului în *Cotmeana*, p. 415—427.

[3] Al. Bărcăcilă (*Coșușteа*, p. 184) o consideră contemporană, dacă nu anterioară, Vodiței I, aceasta din urmă fiind socotită, după V. Drăghiceanu (*Săpături Vodița*, p. 154) ca datînd din secolul al XIII-lea. Ipoteza lui Bărcăcilă este și ea de discutat. Cît privește epoca construirii Vodiței I, v. mai jos, p. 287, n. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tipului de biserică sală cu arce longitudinale între pilaştri (cum ar fi fost, poate, Sîn Nicoară) cu tipul de triconc cu turlă pe naos de la Vodiţa I. Astfel — şi nu din reducerea bisericii de tip athonit cu trei nave şi abside laterale, la o biserică cu o singură navă, păstrîndu-se absidele, cum se credea pînă acum [1] — s-ar fi creat tipul nou de triconc, pe care autorul îl consideră născut pe pămînt romînesc « din premise care nu există în Serbia » (p. 190) şi pe care îl numeşte Vodiţa II, dat fiind că această biserică ar fi cel mai vechi exemplar cunoscut, unul anterior bisericilor similare de pe valea Moravei.

Să vedem acum întrucît rezistă criticii fiecare ipoteză în parte. Nu avem nici o probă că biserica Sîn Nicoară, sau oricare alta dintre bisericile sală de la noi, ar fi avut arce longitudinale între pilaştrii ce susţineau dublourile. Biserica mănăstirii Cotmeana n-a fost — cum s-a dovedit pe deplin în ultima vreme [2] — niciodată o biserică sală, iar datarea ei documentară la sfîrşitul secolului al XIII-lea este o iluzie, izvorîtă din eroarea de metodă istorică de a acorda crezare unor izvoare tîrzii şi nesigure, respingîndu-se o mărturie certă qvasi-contemporană [3]. Biserica Vodiţa I nu a putut avea vreodată o turlă pe pandantivi deasupra naosului, căci aceasta ar fi trebuit să se ridice de pe o bază trapezoidală (B = 5,50 m; b = 4,70 m; I = 3,60 m) ceea ce constituia o problemă

---

[1] Şi G. Millet, *Art serbe*, p. 152—153 şi G. Balş, *Influenţe*, p. 176 consideră că această transformare s-ar fi petrecut în Serbia.

[2] I. Barnea şi N. Constantinescu, *Sondajul de la mănăstirea Cotmeana* în *Studii şi materiale arheologice*, V (1959), p. 667—670 (volum apărut concomitent cu lucrarea prof. Vătăşianu, care nu a putut deci avea în vedere rezultatele publicate acolo): « absidele laterale, mai joase, ale bisericii, n-au fost adăugate, după cum se credea, mai tîrziu, în vremea lui Mircea cel Bătrîn, în vederea unei aşa-zise « modernizări » a bisericii, ci ele fac corp comun cu zidurile construcţiei iniţiale. În felul acesta monumentul nu poate fi pus alături cu bisericile de plan dreptunghiular din Tîrnovo » (p. 668—669). Concluziile acestea sînt absolut certe, fiind bazate, nu numai pe cercetarea temeliilor bisericii în presupusele puncte de legătură ale zidurilor nord şi sud cu absidele laterale, ci şi prin executarea unei secţiuni de control în interiorul bisericii, acolo unde ar fi trebuit să se găsească temelia porţiunii din zidul sud, înlocuită de absida respectivă (*ibid.*, p. 666).

[3] Izvoarele pe care se sprijină datarea propusă de autor sînt: a. un act al mitropolitului Luca (1605—1629) şi b. « Cronologia lui Radu Greceanu» (azi îndeobşte cunoscută sub numele de *Cronologia tabelară*). Primul este cu două veacuri mai nou decît epoca lui Mircea, iar data de 6800 pe care o dă provine din omiterea literelor-cifre chirilice ale zecilor şi unităţilor. Cum se vede şi din context, autorul actului s-a inspirat din documentele în legătură cu Cozia şi Cotmeana. El spune « amîndouă < Cozia şi Cotmeana > sînt făcute şi zidite şi miluite de cel de mult bătrîn şi răposatul domn Io Mircea voevod cel Mare, cînd a fost curgerea anilor 6800 » (*Biserica Ortodoxă romînă*, X (1886), p. 669—672; dăm citatul după Vătăşianu, *Cotmeana*, p. 426). Trebuie să ţinem seama că este mai uşor să se greşească — şi cazul se întîlneşte frecvent — o dată dintr-un document (mai ales prin omiterea de litere-cifre chirilice), decît numele propriu al ctitorului. În ce priveşte *Cronologia tabelară*, cam cu un veac mai nouă decît acest act, autorul ei pretinde a fi extras datele din pisaniile bisericilor. Şi ea atribuie lui Mircea zidirea, dar dă şi ea data imposibilă de 6800 (= 1291—1292). Este de remarcat că această cronologie îşi fixează ca scop tocmai stabilirea unei concordanţe între datele fanteziste ale cronicii Ţării Romîneşti asupra primilor domni (de pînă pe la 1500) şi cele oferite de izvoarele epigrafice şi de documente. Deci, în acest caz, omisiunea poate fi o urmare a sugestiei primite de la cronică. (Vezi pentru aceste date, Dimitre Onciul, *Radu Negru şi originile principatului Ţării Romîneşti* în *Opere complecte*, I, *Originile Principatelor Romîne*, ediţie critică adnotată de A. Sacerdoţeanu, Bucureşti, 1946, p. 125, şi 128 (în special); alte exemple de asemenea vechi lecturi şi transcrieri greşite, la acelaşi, *Opere*, I, p. 57, 261 (n. 1), 263 (în notă), 265 (notă), 269 (notă). Nu trebuie uitat că, în *Cronologie*, toate datele de pînă la 1364, pretinse a fi fost luate din inscripţii, sînt greşite (v. ed. Iorga, *Operele lui Constantin Cantacuzino*, Bucureşti 1901, *(Scrierile Cantacuzinilor)*, p. 19).

În schimb porunca lui Mihail voevod din 22 iunie 1418 (P. P. Panaitescu, *Documentele Ţării Romîneşti*, I, Documente interne (1369—1490), Bucureşti, 1938, nr. 35, p. 114—116; *DIR*, B., veac XIII—XV, nr. 56, p. 70—71) în care se spune lămurit: « Celor două mănăstiri care sînt întemeiate de bunicul domniei mele şi de părintele domniei mele de la Cozia, a sfintei. . . Treimi şi a sfintei Bunei Vestiri de la Cotmeana. . . » etc. « . . . монастрѣм ѡбоѥм ѥже сѫ създанѥ ѿ дѣда господства-ми и ѿ родителѣ господства-ми, ѿ Козѣѫ . . . и . . . ѿ Кодмѣнѫ. . . » închide definitiv problema. Mihail era de oarecare vîrstă cînd, în 1418, a luat domnia (v. P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, Bucureşti [1944], p. 54—55), deci el nu se putea înşela asupra celor afirmate căci era vorba de fapte petrecute de curînd şi ai căror martori mai puteau fi încă în viaţă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tehnică insolubilă [1]. În consecință numai avem nici o probă că pe pămîntul Olteniei s-ar fi aflat în prezență presupusele premise ale tipului Vodița II (biserica sală cu arce longitudinale între pilaștrii ce susțin dublourile, cum poate ar fi fost Sîn Nicoară, pe de o parte, și triconcul cu turlă pe naos, *cum sigur n-a fost* Vodița I pe de alta).

Nu mai avem, astfel, nici un motiv să credem că biserica de la Coșuștea I ar fi imitat sistemul de boltire presupus — fără temei — a fi existat la Vodița I și nici că ea ar fi, deci, mai nouă decît aceasta din urmă. Avem, dimpotrivă, serioase motive să credem că nu Vodița II, ci Vodița I este ctitoria lui Nicodim, cealaltă fiind ceva mai nouă [2] și, ca urmare, ulterioară, probabil, bisericilor similare din valea Moravei.

Ne pare rău că spațiul prea restrîns al unei recenzii ne împiedică să dezvoltăm, în amănunte, analiza întregii serii de datări și reconstituiri pe care această parte a lucrării prof. Vătășianu ar implica-o. Dar ni se pare totuși că și din puținul pe care l-am prezentat se poate observa că înserierea ipotezelor, prea numeroase și prea îndrăznețe, riscă să ducă la concluzii ce se năruie îndată ce una sau mai multe dintre ele se dovedesc a fi neîntemeiate.

Din aceeași categorie de ipoteze privitoare la monumentele arhitecturii religioase muntene face parte și părerea că decorația Coziei nu s-ar datora, cum se credea, unor meșteri orientali, veniți la noi din valea Moravei, ci unui atelier armeano- georgian de sculptori, care, ajunși la noi prin « stațiunea intermediară a Cetății Albe și a Munteniei » (p. 198), ar fi trecut — după ce executaseră podoaba sculptată a Coziei și cea, presupusă, a fostei biserici metropolitane de la Argeș — de la

---

În consecință data întemeierii mănăstirii Cotmeana — ceea ce nu însemnează numaidecît și cea a zidirii bisericii, care ar putea fi cu cîțiva ani mai recentă — nu poate fi pusă decît *după* începutul domniei lui Radu I (circa 1377), sau — fără a încerca precizări inutile — în ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

[1] Ca urmare, biserica trebuie să fi avut, fie un tavan pe grinzi transversale, fie — mai probabil — să fi fost boltită longitudinal cu două semicilindre succesive. Astfel, ea ar fi avut un aspect destul de apropiat de cel al bisericii mănăstirii Cotmeana.

[2] Cum s-a arătat mai de curînd, numărul călugărilor pe care îi adăpostea Vodița lui Nicodim, era de numai 12 (Tit Simedrea, *Mănăstirea Vodița, Glosă pe marginea unui document inedit*, în *Biserica ortodoxă romînă*, LXV (1947), p. 64, n. 5), unde și instructiva comparație cu mănăstirea, atît de însemnată, Cutlumus de la Muntele Athos, care, în 1334, avea tot numai 12 călugări. Vladislav voievod, în hrisovul său de danie către Vodița (P. P. Panaitescu, *Documente*, nr. 4, p. 35—38; *DIR*, B., veac. XIII—XV, nr. 20, p. 27—28), arată, el însuși, că a zidit mănăstire « ascultînd pe cinstitul între călugări Nicodim, de asemeni *cu cheltuială și cu daruri de la domnia mea, iar cu munca lui chir Nicodim și a fraților lui, am zidit și am zugrăvit* » (sublinierile noastre). O biserică înălțată însă în asemenea condiții, trebuia să fie mică și de un tip nu prea complicat. Biserica Vodița I, așa cum pare ea să fi fost, fără turlă, boltită longitudinal cu semicilindre, sau chiar tăvănită, se aseamănă cu o altă ctitorie a lui Nicodim, biserica din Șaina, lîngă Cladova, pe malul drept al Dunării. Pe aceasta, un martor ocular de la începutul secolului trecut o descrie așa: « . . . o biserică mică de zid, fără turle. . . , care stă și pînă astăzi în ființă și zugrăvită peste tot; în care este și sfîntul < Nicodim > zugrăvit în tinda bisericii, în partea stîngă, țiind biserica în mînă, *precum însine cu ochii am văzut la leatul 1811* ». (Ștefan Ieromonahul, *Viața prea cuviosului Nicodim sfințitul. . .* < ed. C. Nicolaescu-Plopșor >, Rîmnicu-Vîlcea, 1935 (*Pămînt și suflet oltenesc*), nr. 34—38, p. 37; sublinierile noastre). Vodița II este o biserică de mai mari proporții, compatibile deci cu o fază de dezvoltare a mănăstirii. Datarea ei *după* epoca lui Nicodim este cel puțin tot atît de plauzibilă, ca cea a Vodiței I *înainte* de această epocă. Distrugerea Vodiței I și reconstrucția ei în forma Vodiței II a putut fi urmarea unuia dintre numeroasele războaie însoțite de năvăliri și prădăciuni care au bîntuit regiunea Severinului la sfîrșitul secolului al XIV-lea și în tot cursul celui de al XV-lea; cu privire la aceste războaie sîntem foarte puțin informați. Cazul Tismanei — despre a cărei totală refacere nu vorbește nici un izvor în afară de inscripțiile din cuprinsul ei (dacă, printr-o catastrofă ca cele prin care a trecut Vodița, Tismana ar fi dispărut, am fi tot atît de neștiutori în această privință, pe cît sîntem în chestiunea Vodiței) — ne arată că o refacere totală a unei mănăstiri importante (ceea ce nu e cazul Vodiței) putea trece neînregistrată, nu numai în secolul al XV-lea, ci chiar în plin secol al XVI-lea, în care documentele și izvoarele narative sînt destul de numeroase. Evident, această refacere nu trebuie confundată cu reparațiile pe care le-a mai suferit Vodița II la sfîrșitul secolului al XVII-lea și care au fost — contrar părerii autorului — importante, afectînd și biserica, de vreme ce porunca lui Constantin Brîncoveanu din 10 martie 1705 care le pomenește (v. Tit Simedrea, *op. cit.*, p. 75), amintește și de o schimbare de hram: « sf. arhanghel Mihail », în loc de « sf. Antonie ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noi la bisericile sîrbeşti. Socotim însă că prezenţa unui motiv de origine orientală (motiv care *nu* se întîlneşte la Cozia) pe cadrul unei inscripţii *din 1440* din cetatea de pe ţărmul Mării Negre[1] nu poate da nici o indicaţie asupra căii pe care veniseră, cu o jumătate de veac mai devreme sculptorii care au împodobit faţadele ctitoriei oltene a lui Mircea [2].

Nu putem urma pe autor nici pe calea nesigură a reconstituirii bisericii metropolitane din Argeş, socotită a fi ctitorie a lui Radu I [3], pe baza ipotezei că părţi din ea s-ar mai păstra în actuala biserică episcopală, ctitorie a lui Neagoe (p. 198—200) [4] nici în presupunerea că biserica Mănăstirii Dealului, ca şi Tutana, ar fi avut o cameră a mormintelor (p. 481—487) [5].

★

Ar fi zadarnic să revenim aci asupra ipotezei mai vechi a lui V. Vătăşianu în privinţa originii tipului moldovenesc de biserică, tip ce ar deriva din transpunerea în zidărie a structurii bisericii de lemn: chestiunea a fost dezbătută odinioară [6] şi atît punctul de vedere cît şi principalele argumente ale autorului au rămas aceleaşi.

Merită să ne oprim însă asupra unei descoperiri ce este de o reală însemnătate: aceea că, în planul ruinelor Vechii Moldoviţe, se poate distinge, la vest de naos — nu o singură încăpere — ci două încăperi succesive (p. 310). Desigur, dacă părerea autorului că ne-am afla aci în faţa celui mai vechi exemplu cunoscut de biserică cu gropniţă (cameră a mormintelor) este exactă — ceea ce numai cercetări arheologice ar putea dovedi [7] — însemnătatea descoperirii ar creşte încă.

Nu mai putem fi de acord cu autorul însă, atunci cînd socoteşte că această descoperire ar constitui o dovadă în plus a

---

[1] La Cetatea Albă prezenţa acestui motiv este normală, datorită relaţiilor strînse ale acestui port cu Mangopul, unde, un motiv identic se întîlneşte la un chenar de fereastră (cum a remarcat G. Balş, *Chenarele ferestrelor din Dolheştii Mari*, în *Bul. com. mon. ist.* XXV (1929), p. 162—164, fig. 4). Mai greu ar fi să înţelegem cum, de acolo, el a putut ajunge în Oltenia, căci ne lipseşte orice etapă intermediară, ca şi vreo ştire asupra unor relaţii mai strînse între Cetatea Albă şi Ţara Romînească.

[2] Tradiţia împodobirii cu sculpturi a faţadelor bisericilor este, în orice caz, mai veche în Serbia decît la noi, chiar dacă acolo motivele nu sînt totdeauna de tip oriental. La noi nu se cunoaşte, în afară de Cozia, nici un monument cu decoraţie sculptată în epoca respectivă, pe cînd în Serbia ele sînt numeroase. Cît priveşte presupunerea că fosta mitropolie de la Curtea de Argeş ar fi fost astfel împodobită, nu avem nici o dovadă. Pentru presupunerea că ea ar fi servit ca model decoraţiei ctitoriei lui Neagoe vezi mai jos, n. 4.

[3] Datarea este făcută pe temeiul unor elemente de plan pe care autorul crede a le recunoaşte ca păstrate în biserica lui Neagoe şi în conformitate cu care, vechea mitropolie ar fi trebuit să se încadreze cronologic între Vodiţa II (presupusă a data din 1375) şi Cozia. Observăm însă că prezenţa lui Mircea în tabloul ctitoricesc al bisericii lui Neagoe îl indică mai degrabă pe acesta drept ctitor al vechii biserici metropolitane dărîmată de Neagoe.

[4] Analiza amănunţită a acestei ipoteze ar implica o dezvoltare mult prea largă pentru a o da aci. Remarcăm însă, mai întîi, că, în actuala biserică, stîlpii de pe laturile nord şi sud ale careului de susţinere a turlei pronaosului nu « cad efectiv în prelungirea pereţilor de nord şi şi sud din flancurile altarului », cum crede autorul (p. 199), ci cu aproape 20 cm mai înăuntru. (Scara grafică ce însoţeşte planul din figura 173 nu este în metri, cum s-ar putea crede, ci, după releveul lui Reissenberger (*Argeş*, pl. I), în Klafteri vienezi (1 Kl. = 1,90 m); scara mică a acestei figuri nu permite o măsură exactă; deci, pentru control, este necesar să se recurgă la planul lui Reissenberger). În al doilea rînd, observăm că cele două nişe din flancurile absidei altarului, dacă nu au un rol în neutralizarea împingerilor arcurilor de susţinere ale turlei de pe naos, nu sînt totuşi fără rost — cum crede autorul şi, ca urmare, le consideră ca resturi ale clădirii bisericii metropolitane, păstrate (de ce?) în noua clădire — ci au un rol bine determinat din punct de vedere liturgic. Ele sînt menite să formeze proscomidia şi diaconiconul. Este de observat iarăşi că un izvor contemporan, Viaţa sf. Nifon de Gavriil Protul (v. Tit Simedrea, *Viaţa şi traiul sf. Nifon, Patriarhul Constantinopolului, Introducere şi text*, Bucureşti 1927, p. 273, rînd 9—10) vorbeşte lămurit de dărîmarea *totală* a vechii biserici metropolitane: « şi sparse Mitropolia den Argeş den temeliia ei şi zidi în locul ei altă sfîntă biserică . . . ».

[5] Asupra acestei probleme vom reveni într-o « Notă ».

[6] V. Bibliografia discuţiei (p. 640, n. 1).

[7] Numai cercetări arheologice ar putea da certitudinea că nu ne aflăm cumva în faţa unui exonartex adăugat ulterior. Şi în acest caz, totuşi, dacă s-ar dovedi că acesta ar fi anterior construirii bisericii m-rii Neamţului (1497), vechea Moldoviţă şi-ar păstra însemnătatea de prototip. Tot cercetărilor arheologice le-ar reveni să verifice rostul pe care l-a avut această cameră intermediară, adică dacă ea a adăpostit sau nu morminte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

derivării bisericilor de zid din cele de lemn: « Meşterii moldoveni, ori decîte ori li s-a cerut să construiască o clădire mai încăpătoare, au adăugat noi încăperi de-a lungul axei principale sau au alungit încăperile existente, dublîndu-le... » căci constructorul unei asemenea clădiri « ...îşi aminteşte necontenit de un principiu practic, pe care l-a avut... zilnic în faţa ochilor, şi a imprimat astfel bisericilor sale de piatră o notă locală, inspirată din condiţiile tehnice ale arhitecturii de lemn » (p. 310) [1]. Admiţînd acest punct de vedere, ar trebui să credem că planul şi proporţiile bisericilor moldoveneşti nu sînt cîtuşi de puţin voite de constructorii lor (ba, nici măcar cele impuse de particularităţile materialului din care sînt făcute), ci că ele ar fi doar rezultatul nepriceperii meşterilor care — incapabili să folosească posibilităţile pe care le oferea zidăria — nu s-ar fi putut dezbăra de formulele tehnice impuse clădirilor de lemn de specificul acestui material [2]. Ar trebui să presupunem că oamenii de atunci — care-şi doriseră o biserică mai încăpătoare — s-ar fi găsit astfel în faţa unei încăperi pe care nu şi-o doriseră, pe care nu ştiuseră să o evite şi căreia i-au dat apoi destinaţia de a adăposti morminte.

Nu ne vine a crede însă că meşterii de odinioară, chiar dacă le-am atribui, nu o « oarecare lipsă de experienţă », ci chiar una considerabilă, n-ar fi ştiut că o biserică se poate mări prin alungirea traveelor situate la est şi, mai ales, la vest de pătratul de bază al turlei naosului; nici că ei n-ar fi cunoscut principiul elementar că, pe două ziduri paralele nu prea depărtate între ele, se poate ridica o boltă care — mai ales dacă e sprijinită pe dublouri — poate fi prelungită, teoretic la infinit, practic pe o lungime ce întrece cu mult pe cele ale naosului şi gropniţei împreună. Ei ar fi putut mări, desigur, în acest chip capacitatea bisericii, fără a mai recurge la pereţii intermediari necesari la construcţiile în lemn, folosind doar cele mai elementare cunoştinţe de zidărie [3]. Se impune deci concluzia că, nu dorinţa de a face mai încăpătoare monumentele a dus la apariţia camerei mormintelor, ci că, dimpotrivă, introducerea în planul bisericilor a acestei încăperi a avut ca urmare alungirea edificiului.

Dacă am dat o atît de mare extindere discuţiei asupra unor probleme de arhitectură este fiindcă — şi prin natura cercetării însăşi, dar şi prin accentul pe care îl pune autorul — acest fel de probleme se află în primul plan al lucrării, faptele fiind, chiar dacă unele ipoteze sînt, cum am văzut, discutabile, totdeauna sistematic prezentate. În paginile consacrate celorlalte genuri artistice însă, ar părea că pluteşte un oarecare vag, explicabil, de altfel, nu numai prin faptul că, în acest domeniu, cercetările anterioare sînt cu mult mai puţin aprofundate decît în ce priveşte arhitectura, ci şi prin aceea că, aci, ipotezele — mai puţin numeroase, dar tot atît de îndrăzneţe — sînt cu mult mai puţin susţinute. Din această cauză, expunerea îmbracă, uneori, o formă mai apropiată de cea a unor impresii personale, decît de aceea a unei demonstraţii absolut ştiinţifice, pe care, totuşi — cum se vede chiar din simpla parcurgere a textului — autorul o urmăreşte în permanenţă [4].

Încercarea de a data, de pildă, după o lungă analiză de amănunt pictura bisericii domneşti din Curtea de Argeş « pe la mijlocul secolului al XIV-lea » — înlăturîndu-se hotărît, ca « incompatibile cu o mare parte din constatările iconografice şi stilistice expuse » <în paginile precedente> (p. 388), chiar ipoteze atît de apropiate din punct de vedere al cronologiei ca, de pildă, aceea a lui A. Sacerdoţeanu [5] care le atribuia vremii domniei lui Vladislav (1364 — cca 1377) — ţine de metoda unor precizări cronologice exagerate, metodă pe care am întîlnit-o, uneori, şi la arhitectură [6].

---

[1] Aceasta din două motive: din teama de a depăşi o anumită lărgime, din cauza presiunii prea mari a bolţilor şi din cauza reminiscenţelor din arhitectura în lemn, unde nu se pot construi încăperi depăşind ca dimensiuni lungimea bîrnelor din care sînt construiţi pereţii, fără intercalarea unui perete intermediar *(ibid.)*.

[2] Pentru proporţiile bine chibzuite ale bisericilor moldoveneşti, v. însă O. Doicescu, *Monumentele de arhitectură din nordul Moldovei* în *Arhitectura R.P.R.*, 1954, nr. 8, p. 17—23.

[3] Autorul însuşi consideră (p. 629) că cel mai vechi tip de biserică moldovenească este tipul bisericilor sală (Lujeni, Dolheştii Mari, Bălineşti, Volovăţ). Toate acestea sînt prevăzute însă cu dublouri.

[4] Aceasta ne-a impus şi în această recenzie două tipuri de analiză deosebite: am folosit note şi demonstraţii mai bogate cînd ne-am ocupat de arhitectură şi a trebuit să adoptăm un chip mai puţin strîns de discuţie la examinarea capitolelor privitoare la celelalte genuri artistice.

[5] A. Sacerdoţeanu, *Argeş*, p. 76.

[6] În ce priveşte arhitectura, astfel de precizări, bazate pe elemente de stil şi uneori în contradicţie cu datele furnizate de izvoarele istorice, ni se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi în ce priveşte pictura, autorul ne rămîne dator cu unele explicaţii. Nu ni se spune, de pildă, în ce constă şi unde se mai pot observa «formele artei ucrainiene şi moscovite» (p. 802) ce s-ar întîlni în pictura moldovenească a secolului al XV-lea şi nici ce monumente sau ce monument, măcar — a servit ca termen de comparaţie. O sfîntă cu numele de Nedele în pictura de la Lujeni nu este numaidecît un element iconografic rusesc[1]; «prezenţa tipurilor elenistice, învăluite într-o atmosferă de graţie şi eleganţă puţin feminină» (p. 804) în pictura aceleiaşi biserici, este o indicaţie prea vagă pentru a duce la vreo concluzie, iar faptul că «în iconografia rusească din veacul al XV-lea găsim şi frecvente reprezentări de călăreţi» (p. 804) nu explică, nici reprezentarea în această biserică, a ctitorului călare (dacă într-adevăr de el este vorba), cum nu poate vădi vreo influenţă rusească asupra scenei «Aflării Crucii» de la Pătrăuţi (p. 806)[2].

Merită să ne oprim, măcar pentru o clipă, asupra acestei ipoteze a unor influenţe ruse asupra artei moldoveneşti din secolul al XV-lea. Ni se pare evident că, dacă între Moldova şi statele ruseşti ar fi existat încă de pe atunci un contact artistic, influenţa artei ruse aflată în plină maturitate — asupra artei moldoveneşti încă în formaţie, ar fi fost dintre cele mai importante. O comparaţie cu ceea ce se petrece mai tîrziu, este deosebit de elocventă: la sfîrşitul secolului al XVI-lea (deci în perioada în care stilul moldovenesc era deplin constituit şi dăduse opere de mare valoare artistică) apar, la Suceviţa, primele elemente care, în iconografie, vădesc o influenţă rusă, de astădată certă. La mai puţin de jumătate de secol după aceea, zugrăvirea Trei-Ierarhilor era în întregime încredinţată unor meşteri ruşi. Un veac mai tîrziu, influenţa rusească atingea şi arhitectura, ultimul refugiu al stilului tradiţional moldovenesc.

Rapiditatea cu care — începînd de la sfîrşitul secolului al XVI-lea — pătrunde în Moldova influenţa artei ruse; faptul că ea se resimte, atît de curînd, în toate genurile artistice, toate acestea ne indică, pe de o parte, că îndată ce e cunoscută, arta rusă se bucură în Moldova de un mare prestigiu (justificat pe deplin de valoarea operelor pe care ea le crease) şi, pe de alta, că moldovenii erau deosebit de receptivi faţă de această artă care, avîndu-şi originile tot în arta bizantină, ajunsese, printr-o lungă evoluţie proprie, la caractere stilistice specifice, destul de apropiate totuşi de viziunea artistică moldovenească încît să permită imediata şi, uneori, aproape totala lor însuşire.

În asemenea condiţii, sîntem — ni se pare — îndreptăţiţi să credem că vagile asemănări pe care le constată autorul nu pot constitui o dovadă a unei influenţe ruse asupra artei moldoveneşti a secolului al XV-lea[3]; căci, dacă arta rusă ar fi fost cunoscută încă de pe atunci artiştilor moldoveni, influenţa ei ar fi fost cu mult mai puternică, mai variată şi mai plină de urmări pentru dezvoltarea artei moldoveneşti din secolul următor.

Intorcîndu-ne acum la prezentarea pe care ne-o oferă autorul, observăm că, dacă, într-adevăr, Gheorghe din Tricala a fost — cum ne-o indică piatra lui de mormînt[4] — meşter zugrav, e cam îndrăzneţ să i se atribuie după Grabar — pictura de la Pătrăuţi (p. 806). Cum se explică în acest caz înmormîntarea lui la sf. Gheorghe din Hîrlău, în pictura căruia nu se observă nimic comun cu cea a Pătrăuţilor?

Nu prea înţelegem pe ce se întemeiază raţionamentul după care, în lipsa oricărei

---

par a fi, de pildă: atribuirea fostei biserici metropolitane din Curtea de Argeş epocii domniei lui Radu I (v. mai sus p. 288, n. 3); datarea construcţiei bisericii Sf. Nicolae Domnesc din aceeaşi localitate «între anii 1330 şi 1340» (p. 146—148) sau consideraţiile cu privire la data anterioară a Coziei faţă de bisericile sîrbeşti de acelaşi tip (p. 194—195); cele două cazuri din urmă sînt bazate pe proporţiile turlei.

[1] Sf. Nedele (=Duminecă) apare şi în pictura sîrbească.

[2] Autorul se gîndeşte, totuşi, în acest caz şi la posibilitatea unei influenţe apusene, ceea ce s-a susţinut şi de cercetătorii anteriori şi pare cu mult mai probabil.

[3] Mi se pare că ele se pot explica uşor prin fondul comun, bizantin de la care porneşte arta din toate ţările moştenitoare ale Bizanţului. Este normal ca, pornite din acelaşi izvor, artele din aceste ţări să se dezvolte, o bucată de vreme, pe drumuri paralele. Unele elemente comune ţărilor de artă post-bizantină, dar neîntîlnite în arta bizantină propriu-zisă sînt — credem — tocmai rezultatul acestei dezvoltări în paralel.

[4] N. Iorga, *Inscripţii din bisericile Romîniei*, I, Bucureşti, 1905, nr. 7, p. 6 (cu o greşeală de lectură); piatra astăzi la Muzeul de artă R.P.R., vădeşte însă nu caracterele secolului al XV-lea, ci pe cele ale celui de-al XVI-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însemnări, din faptul considerat ca « semnificativ » că exteriorul şi nartexul Voroneţului au fost zugrăvite în 1547, iar pronaosul în 1550: « Sîntem deci îndreptăţiţi să presupunem că picturile din altar şi navă au fost executate mai curînd, probabil imediat după terminarea zidirii, adică după 1488 » (p. 808) — chiar dacă data este relativ exactă.

Faptul că « Învierea lui Lazăr » din capela sf. Treimi din Lublin (1418) « prezintă multe asemănări cu reprezentarea din Voroneţ » din punct de vedere iconografic şi acela că, acolo ca şi la Voroneţ, draperiile sînt « tratate amplu, însă cu specifice cute tăioase şi totodată decorative » nu ne pot duce la concluzia că trebuie « să întrevedem un mediu comun care va fi îmbrăţişat înainte de toate Moldova însăşi şi Ucraina, în vreme ce mărturiile polone < = cele citate, de la Lublin > trebuie considerate mai curînd ca dovezi ale puterii de iradiere a acestor regiuni cu legături mai directe spre centrele bizantine » (p. 811). Nu ni se spune însă nici în ce pictură de biserică ucrainiană şi nici măcar în ce alta, moldovenească, s-au mai găsit aceleaşi trăsături, considerate atît de caracteristice pentru acest ipotetic « mediu comun ».

Autorul crede a observa o asemănare între « Urcarea pe Cruce » de la Voroneţ şi aceeaşi scenă de la Kremikovski şi Poganovo (din R. P. Bulgaria) şi socoate că « spiritul narativ al acestei interpretări lasă să se întrevadă un izvor de inspiraţie occidentală, iar Moldovei, după cum vom vedea mai departe, îi revine rolul de mediator spre Balcani » (p. 811). Şi scena « Coborîrii de pe cruce » de la Voroneţ — care ar vădi şi ea elemente apusene — prilejuieşte autorului o observaţie similară: « merită să notăm, deocamdată, că reprezentările corespunzătoare de la Athos, la Protaton, în catoliconul de la Lavra, la Cutlumus, ca şi în bisericile principale de la Dionisiu şi Dochiariu (acestea din urmă pe de-a'ntregul ctitorii moldoveneşti) datează toate abia din veacul al XVI-lea » (p. 811). Aceste lungi citate aduse aci lasă să se vadă tendinţa autorului: după o sugestie mai veche a lui Strzygowski [1] care socotea că arta bisericilor moldoveneşti a putut influenţa arta de la Muntele Athos, se încearcă a se dovedi că ţările noastre au servit ca intermediar între arta occidentală şi cea a republicii mănăstireşti de pe ţărmul Egeei. Cum ipoteza este numai enunţată şi nu dezvoltată în cuprinsul acestui volum [2] am putea să ne mărginim aci la menţionarea ei. Merită să reamintim totuşi — cu titlul de simplă sugestie — că, încă din secolul al XIII-lea, părţile, mai ales europene, ale imperiului bizantin au cunoscut o stăpînire « francă » (occidentală) ale cărui resturi au dăinuit în insulele arhipelagului, pînă tîrziu, în secolul al XVII-lea; că în coloniile şi principatele acestea levantine, jumătate bizantine, jumătate italiene, timp de secole s-a dezvoltat o civilizaţie mixtă şi că, prin urmare, influenţele occidentale au putut pătrunde la Athos pe aci, şi nu pe calea ocolită a Poloniei şi Moldovei.

Autorul socoteşte că pictura Voroneţului vădeşte prezenţa, şi a şcolii cretane, şi a unor elemente aparţinînd celei macedonene (venite probabil prin Ţara Romînească) « alături de care anumite note naturaliste < ? > trădează infiltraţii apusene, pătrunse aci mai ales prin intermediul Poloniei » (p. 813). Nu credem că se poate vorbi de *naturalism* în această pictură şi ne întrebăm: cum se împacă ultima afirmaţie cu cea, prezentată mai sus, că, anume, în pictura de la Lublin se vădeau, dimpotrivă, « dovezi ale puterii de iradiere a acestor regiuni <Moldova şi Ucraina> cu legături directe cu centrele bizantine » (p. 811)?

Şi în pictura de la sf. Gheorghe-Hîrlău (p. 815 - 818) autorul încearcă să descifreze elemente occidentale în drum, pe la noi, spre Athos, fixîndu-se astfel jaloane cronologice şi stilistice în vederea dezvoltării viitoare a teoriei amintite mai sus. Din acest punct de vedere, pictura, cu evidente influenţe occidentale, de la sf. Nicolae-Dorohoi, ar fi putut oferi desigur autorului un material destul de bogat. Datată însă de P. Henry din vremea domniei lui Rareş (1527 1538; 1541—1546)[3], ea riscă să fie contemporană, dacă nu mai tîrzie chiar, decît picturile similare de la Athos. De aceea, toate eforturile autorului se îndreaptă mai ales asupra unui punct: acela de a împinge datarea ei cît mai devreme cu putinţă. Lăsînd la o parte greutăţile ce izvorăsc din prezenţa unor elemente de decor caracteristice Renaşterii [4], încercarea aceasta se izbeşte şi de o serioasă dificultate

[1] V. Strzygowski, *Comori de artă în Bucovina*, traducere de G. Murn în *Bul. com. mon. ist.*, VI (1913), p. 128—131.

[2] Vezi, în acelaşi sens, şi părţile privitoare la arhitectură, de la p. 508 (şi n. 6) şi 700—702.

[3] P. Henry, *Moldavie*, p. 163—165.

[4] Le menţionează chiar autorul: « întîlnim foişoare italiene, portaluri semicirculare, coloane cu capiteluri compozite » (p. 822).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istorică: explicarea tabloului ctitorilor. Aceştia sînt: Ştefan voievod (cel Mare), ctitorul bisericii, Bogdan voievod (cel Orb, 1504—1517); alt Ştefan voievod (Ştefăniţă, 1517—1527)[1] şi Petru Rareş. Dacă biserica ar fi fost pictată, cum bănuieşte autorul (p. 822), de către meşteri veneţieni — opriţi de Ştefan cel Mare, pe la 1500, în drumul lor spre Moscova, — atunci chiar dacă am admite că pictorii ar fi aşteptat zece ani pînă să zugrăvească această biserică — totuşi prezenţa lui Ştefăniţă în tablou ar rămîne inexplicabilă, căci pe la 1510, el ar fi fost, nu flăcăul chipeş pe care îl vedem, ci un copil de vreo trei ani[2]. Nici Rareş, de altfel, fiu nelegitim, nu ar fi putut figura, la acea epocă, *printre voievozi*, şi *alături* de Maria, doamna şi soţia legitimă a lui Ştefan. Sîntem deci siliţi, ori să presupunem că tabloul ctitorilor a suferit repictări ulterioare (ceea ce nu a susţinut nimeni pînă acum), ori să datăm acest tablou, cel mai devreme, de la începutul domniei lui Rareş (deci, după 1527) şi să readucem o dată cu el întreaga pictură a bisericii la data pe care o indică un număr de elemente din cuprinsul ei, renunţînd la ipoteza unor pictori veneţieni — al căror atelier s-ar fi « adaptat perfect programului iconografic moldovenesc, înviorînd însă compoziţiile cu o serie de elemente noi, aparţinînd Renaşterii italiene » (p. 822) — ipoteză care nu era menită decît să atribuie picturilor de la Dorohoi o dată net anterioară celor corespunzătoare, de la Athos.

Nu putem fi de acord cu autorul nici cînd explică faptul că la Bălineşti avem un registru de picturi în plus faţă de bisericile mai vechi, printr-o influenţă a picturii muntene, care s-ar fi aflat încă sub înrîurirea modelului de la biserica domnească din Curtea de Argeş (p. 823—824). Nu avem nici o probă că pictura de la Domneasca din Argeş a mai fost imitată undeva în Ţara Romînească (poate, ce e drept, numai fiindcă nu mai avem azi nici un ansamblu de pictură munteană din secolul al XV-lea); iar în ce priveşte influenţa zugravilor din Muntenia asupra picturii moldovene, cum autorul însuşi arată, ea « nu se va putea demonstra prin elemente stilistice specifice, dat fiind că pictura ambelor ţări porneşte din aceleaşi premise » (p. 824). În sfîrşit, cum nu există nici ştiri despre treceri de zugravi dintr-o ţară într-alta la acea vreme, nu înţelegem pe ce se mai poate întemeia întreaga ipoteză. Explicaţia modificărilor de program de la Bălineşti o constituie tipul bisericii şi proporţiile ei neobişnuite, aşa cum, în parte, admite, mai tîrziu, chiar autorul (p. 830). Prezenţa în această biserică, sub stratul de pictură actual a unui strat, decorat cu imitaţie de cărămidă, nu « denotă cîtă grijă se punea pentru a asigura picturii trăinicia cuvenită » (p. 825), ci că biserica, urmînd a fi dată cultului imediat, a fost zugrăvită astfel, provizoriu[3], pînă cînd urma a primi pictura figurativă. Scena din care azi « se mai vede un grup de soldaţi lîngă un mormînt », nu poate fi « un fragment aparţinînd probabil unei reprezentări a Mironosiţelor » (p. 826) — în care soldaţii nu-şi au rostul — ci, fără îndoială, unul din scena « Paza la mormînt ».

În concluziile cu privire la pictura acestei biserici, autorul notează « prezenţa unei componente apusene, manifestă atît în alcătuirea programului, cît şi în plastica figurilor şi în concepţia lor mai monumentală, de data aceasta datorită nu unei influenţe italo-cretane, ca la Dorohoi, ci mai curînd vecinătăţii artei apusene din Polonia » (p. 830). Influenţe occidentale în pictura de la Bălineşti fuseseră observate de mult; nouă este părerea că ele vin din Polonia şi ar fi fost, desigur, necesar ca ea să fie sprijinită pe altceva decît o afirmaţie.

Am fi aşteptat, la sfîrşitul capitolului despre pictura moldovenească, o încercare de privire de ansamblu. Autorul nu ne-o dă şi rămînem astfel cu o impresie de fărămiţare şi de vag, pe care nu o merită, fără îndoială, prima perioadă mare a picturii moldoveneşti.

Nu vom insista aci asupra picturii din Ţara Romînească, în care primul loc nu-l deţine, cum ne-am fi aşteptat, pictura lui Dobromir, zugravul bisericii episcopale din Argeş şi al Tismanei, ci discuţia asupra picturii de la Kremikovski (R. P. Bulgaria). Explicaţia acestui fapt este dublă: mai

[1] Aceasta reiese din ordinea în care voievozii sînt reprezentaţi şi care este cea a succesiunii la domnie. Nu poate fi vorba de « Ştefan voievod, doamna Maria şi *fii, Bogdan, Stefan şi Petru* » (p. 820 — sublinierea noastră).

[2] Pentru vîrsta fragedă a lui Stefăniţă, la ridicarea lui în scaun, vezi HURMUZACHI, *Documente*, II_3, p. 151.

[3] Vezi de altfel o explicaţie în acest sens a primului strat de zugrăveală, cu imitaţie de cărămidă, dată chiar de autor, pentru biserica sf. Nicolae-Dorohoi (p. 819).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîi aceia că respectarea strictă a unei limite cronologice precise pe care autorul a impus-o volumului, taie în două activitatea lui Dobromir (în cuprinsul volumului neintrînd decît pictura bisericii episcopale); în al doilea rînd, fiindcă pictura de la Kremikovski interesează pe autor îndeosebi, pentru însemnătatea pe care ea ar putea-o avea în susținerea teoriei pătrunderii la Athos a influențelor occidentale, prin intermediul țărilor noastre (p. 843).

Mai mult decît partea de arhitectură — gen în care arta și tehnica se îmbină în aproape egală măsură — partea consacrată picturii ni se pare a suferi de lipsa unei sublinieri a valorii artistice a monumentelor și ansamblurilor descrise.

★

Este desigur unul din meritele autorului de a fi dat o deosebită atenție artelor aplicate (argintărie, împodobirea manuscriselor și broderie etc.) care intră astfel pentru prima dată, prezentate mai amplu și mai sistematic, în cuprinsul unei lucrări generale de istorie a artei noastre în epoca orînduirii feudale. Nici aci însă nu lipsesc oarecare ipoteze prea puțin susținute și nici unele erori de amănunt.

Astfel, ipoteza, de pildă, că în Țara Romînească ar fi funcționat, încă de pe la mijlocul primei jumătăți a secolului al XV-lea, un atelier de argintari nu se sprijină decît pe datarea panaghiarului de la Snagov din 1431 (p. 457) și pe asemănarea dintre acesta și cele două panaghiare dăruite la începutul secolului următor de către Craioveşti mănăstirilor Tismana și Bistrița (p. 893). Azi știm însă că data panaghiarului de la Snagov este 6999 (= 1490 1491)[1]. Apropierea între stilul acestor trei piese devine astfel mai ușor explicabilă.

Nu putem crede, iarăși, că evangheliarul lui Nicodim a fost scris de acesta « în timpul călătoriei sale prin țara ungurească în anul 6913 (= 1404/5) după cum ne informează însemnarea autografă de pe ultima pagină » (p. 462), căci inscripția menționată spune că « Această sf. evanghelie a scris-o popa Nicodim, în al șaselea an al izgonirii prigonirii ‹ = ...гонение ›... ». Nu este, deci, vorba de vreo călătorie ci, fie de un exil[2], fie de o prigoană suferită de Nicodim sub stăpînirea lui Sigismund. Cît privește posibilitatea ca Tetraevanghelul să fi fost scris la Prislop, e de remarcat că întemeierea acestei mănăstiri de către Nicodim face parte din categoria legendelor devenite, prin îndelungată repetare, tradiționale, căci pretinsul izvor pe care ea se sprijină[3] este o fabulă mănăstirească de pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, sau chiar începutul celui următor.

Nu știm încă nimic despre modelele ce au servit primilor noștri caligrafi: ca să admitem însă că evanghelia grecească (azi în Muzeul de Artă al R.P.R.) scrisă de călugărul Natanail în 1434, face parte: « Dintre manuscrisele importate care vor fi servit pentru inițierea meșterilor noștri » (p. 463) ar trebui să știm cu precizie că data la care manuscrisul a ajuns la noi este foarte timpurie. Tot ce știm însă este că acesta a fost cumpărat la Iași, în 1821 sau 1824, de către Antohi (Antioh) Sion[4]. E de observat iarăși, pe de o parte, că nu avem azi nici un manuscris, caligrafiat și împodobit la noi, în a cărui ilustrație sau ornamentație să se poată observa cea mai mică influență a operei lui Natanail, și, pe de alta, că la data cînd acesta își scria manuscrisul, Gavriil al lui Uric — din al cărui model își trage originea întreaga școală de miniaturiști moldoveni de pînă la Crîmca — dăduse, de cîțiva ani, dovada că depășise cu mult faza « inițierilor ».

Merită să ne oprim, în legătură cu manuscrisele și tipăriturile muntene de la începutul secolului al XIV-lea, la observațiile autorului pe marginea a două copii (în acuarelă) de ilustrații și ornamente de tetraevanghele, făcute de Trenk, cînd l-a însoțit pe Odobescu la Bistrița (olteană), de pe manuscrise aflătoare pe atunci la această mănăstire. Una dintre acuarele reprezintă « Chemarea lui Petru și Andrei », după o ilustrație dintr-unul din manuscrise. Pe considerente de stil, autorul socotește că originalul s-ar putea data « către sfîrșitul secolului al XV-lea » (p. 913). Ma-

---

[1] Vezi traducerea făcută de Ion-Radu Mircea, reprodusă fragmentar, dar cu data exactă, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1958, p. 68, n. 1.

[2] Că ar fi vorba de un exil, P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, p. 152.

[3] Așa-zisa « cronică rimată a Prislopului », Ștefulescu, *Mănăstirea Tismana*, p. 53.

[4] V. Brătulescu, *Miniaturi și manuscrise din Muzeul de artă religioasă*, București, 1939, p. 23 (și notele 1—2) — 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nuscrisul însuşi — care nu este pierdut sau înstrăinat, cum s-a crezut atîta vreme [1] — vădeşte însă caractere paleografice ce nu permit o datare mai timpurie decît secolul al XVI-lea. Acest caz arată, fără îndoială, cît de nesigure sînt datările făcute pe criterii de stil, atunci cînd nu avem în faţă originalul, ci folosim reproduceri, ce nu sînt nici măcar fotografii, ci desene. Şi mai periculos este desigur, ca pe tem iul unor astfel de copii să se încerce generalizări sau considerente asupra influenţelor şi relaţiilor. Cazul celei de-a doua acuarele a lui Trenk — cea reprezentînd un frontispiciu de evanghelie după Ioan — ni se pare caracteristic: autorul socoate — după V. Brătulescu — că acest frontispiciu e «dintr-un alt evangheliar slavon <«un manuscris pierdut»>... afirmativ din 1521 [2]. Vinieta frontispiciului... arată o curioasă relaxare a schemei geometrice de la împletiturile de pînă acum, devenind mai vioaie, mai mişcată, dar şi mult mai confuză... De acest desen se apropie unele viniete executate în xilografie pentru liturghierul slavon al lui Macarie...». Apoi, cîteva consideraţii generale: «Xilografiile pentru liturghierul lui Macarie fuseseră la rîndul lor inspirate din vinietele manuscriselor din Ţara Romînească, cu deosebire doar că desenul, prin firea tehnicii, a pierdut mult din fineţea prototipului. Modelelor apusene li se datoreşte, însă, ideea de a rezerva în centru un spaţiu liber pentru aplicarea stemei, împrumutată apoi de caligraful manuscrisului de la Bistriţa». Şi, în concluzie: «Astfel înfrumuseţarea primelor tipărituri executate în Ţara Romînească se leagă direct de tradiţia atelierelor de caligrafie locale şi produce totodată un schimb rodnic de influenţe reciproce» (p. 913—914).

Mai întîi, nu poate fi vorba de vreo «relaxare a schemei geometrice...» etc., ci de un cu totul alt tip de ornamentaţie, cu mult mai puţin geometrică decît cea a manuscriselor noastre. Nu ştim ce alte manuscrise muntene au servit ca termen de comparaţie — în lucrare nu sînt amintite decît evangheliarul lui Nicodim (exemplar unic, de tipul său, la noi) şi cel al lui Marcea postelnicul, *total diferit* ca tip de cel al frontispiciului în discuţie. În al doilea rînd, ni se pare că, logic, nu se poate deduce din asemănarea dintre tipărituri mai vechi (1508—1512) cu un manuscris mai nou (datat de autor 1521), nici continuarea prin xilografie a meşteşugului caligrafilor şi nici măcar influenţe reciproce între manuscrise şi tipărituri, ci doar influenţa tipăriturilor asupra manuscriselor. Ar rămîne deci valabilă numai constatarea că există asemănări între xilografiile din tipăriturile lui Macarie, cu frontispiciul reprodus de Trenk. Ar rămîne, desigur, dar numai dacă nu ar fi normal ca două xilografii, ieşite de sub acelaşi teasc şi cu acelaşi clişeu, să fie identice. Căci dacă autorul ar fi comparat acuarela lui Trenk cu frontispiciul evangheliei după Ioan din tipăritura lui Macarie din 1512, ar fi observat că, nu numai desenul frontispiciului, dar chiar dispoziţia şi numărul literelor, în rînd şi pe pagină, sînt exact aceleaşi, coincidenţă cu totul bizară în cazul cînd am avea a face, de o parte, cu un manuscris, şi, de alta, cu o tipăritură; că aşezarea indicaţiei marginale coincide exact în ambele cazuri; că, în scurt, acuarela lui Trenk nu e decît reproducerea frontispiciului exemplarului pe pergament, colorat cu mîna, pe care l-a semnalat Odobescu încă acum un veac, care este menţionat în *Bibliografia romînească veche* [3] şi care se află astăzi la Muzeul de Artă R.P.R. Totul este identic, afară de grosimea literelor, pe care Trenk le-a făcut mai subţiri decît în original, dar care, mai ales într-un manuscris al vremii, n-ar fi putut fi atît de firave.

În genere, se simte, în această parte privitoare la manuscrisele de artă, lipsa unui contact direct cu materialul şi restrîngerea informaţiei aproape numai la ştirile, indirecte şi lacunare, oferite de lucrările publicate.

Broderiile, genul artistic în care arta noastră a ajuns la creaţii din cele mai reuşite şi originale, se bucură de o deosebită atenţie în cuprinsul lucrării. Este evident însă că, în vremea în care autorul scria

[1] Este manuscrisul slav nr. 193 al Bibliotecii Academiei R.P.R. Pentru datare v. P. P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, I, Bucureşti, 1959, nr. 193, p.285—286; Iaţimirski îl datase chiar cu un secol mai tîrziu (cf. *ibid.*, p. 285). Identificarea acestui manuscris cu cel care a servit de model lui Trenk o prezentăm pentru prima oară aci.

[2] Brătulescu, *op. cit.*, p. 78 socoate că Trenk s-a înşelat dînd data de 1512, data exactă aflîndu-se în textul lui Odobescu, *Manuscripte de la Bistriţa*, în *Revista romînă pentru sciinţe şi arte*, I (1861), p. 814 (*n.n.*).

[3] I. Bianu-N. Hodoş, *Bibliografia romînească veche*, Bucureşti, 1903, I, nr. 3, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

paginile consacrate acestui gen artistic, o bună parte dintre piesele cele mai frumoase i-au fost inaccesibile. Este păcat totuşi că, după restituirea de către U.R.S.S. a tezaurului artistic nu s-a revăzut acest important capitol, atît pe baza materialului aflat astăzi, la dispoziţia cercetătorilor, cît şi a unor studii publicate de atunci încoace. Este păcat iarăşi că în chiar informaţia accesibilă autorului s-au strecurat, nu o dată lacune şi erori – dintre care unele de-a dreptul inexplicabile — căci toate aceste motive împreună fac ca o bună parte din concluziile la care se ajunge în cuprinsul lucrării să fie cu totul îndoielnice.

Nu putem decît să regretăm că autorul nu ne-a putut da o reproducere fotografică a nebederniţei (epigonation) şi a omoforului de la Tismana (p. 464 468). Dacă autorul ar fi cunoscut lucrarea, destul de recentă — dar fundamentală — a lui Gabriel Millet asupra broderiilor bizantine am fi putut avea, şi o bună reproducere a acestor piese şi unele detalii asupra provenienţei lor [1]: ele au aparţinut mitropolitului Antim Critopol al Ungrovlahiei şi, trebuiesc datate deci din anii păstoriei acestuia (cca 1381—1401). Sîntem de perfect acord cu autorul că, nici aceste broderii, nici epitaful de la Cozia, nu pot fi atribuite unui atelier din ţară, dar ni se pare că provenienţa acestuia din urmă nu se poate stabili pe considerentul că « bordura inferioară..., compusă din palmete despicate, transformate într-un joc de arabescuri liniare de aspect arabo-turcesc... pledează pentru confecţionarea epitafului undeva în peninsula Balcanică, unde avusese deja loc un contact cu arta arabo-turcească » (p. 468). Date fiind, atît epoca, cît şi caracterul pătrunderii turceşti în Balcani, precum şi data epitafului (sigur 1395—1396)[2], ni se pare imposibil un amestec al motivelor ornamentale arabo-turceşti în broderia unui obiect de cult, de felul epitafului. Ne aflăm, desigur, în faţa unui motiv oriental, dintre cele de mult pătrunse, la acea epocă, în arta bizantină. Că e vorba de o lucrare executată în peninsula Balcanică, pare a indica mai degrabă inscripţia slavă.

Desigur, piesa atît de valoroasă artistic, « merită o atenţie deosebită » dar, în nici un caz nu fiindcă ar putea fi « considerată deopotrivă de prototip al viitoarelor epitafe muntene şi moldovene » (p. 469); ea nu se aseamănă cu nici un epitaf cunoscut pînă în prezent în arta bizantină, iar, în ce priveşte arta noastră, tipul ei iconografic nu se mai întîlneşte nici măcar în pictură. În ce priveşte epitrahilul dăruit mănăstirii Bistriţa în 1521, e de remarcat că inscripţia lui nu este « slavonă » (p. 942), ci greacă şi că în ea, donatoarea figurează sub numele (perfect lizibil şi în excelenta reproducere de la p. 943) de Nagoslava, nu de Ilinca (p. 942) [3].

Dacă broderia munteană, cunoscută numai prin cîteva piese, nu îngăduie o urmărire a dezvoltării acestui gen în Ţara Romînească, nu acelaşi este cazul broderiilor moldoveneşti, unde numărul mai mare al pieselor permite unele comparaţii. Evident, concluziile acestora depind de exactitatea observaţiilor şi de justeţea raţionamentelor.

Cercetarea începe cu cea mai veche broderie moldovenească datată, epitaful de la Alexandru cel Bun şi soţia sa Marina din 1428, aflător astăzi, după cîte ştim, la Lvov. Acestei piese autorul i-ar fi putut consacra, desigur, ceva mai mult decît cele trei rînduri în care ni se prezintă o ipoteză, foarte discutabilă de altfel, a lui Kondakov [4] şi despre care, însă, autorul socoate că « merită să fie cercetată şi verificată » (p. 469). Într-adevăr, merită a fi cercetată problema unui atelier moldovenesc în vremea lui Alexandru cel Bun, bineînţeles prin comparaţia între acest epitaf prea puţin cunoscut şi tot ce s-a mai putut afla cu privire la epitrahilul, azi dispărut, fost odinioară la mănăstirea de la Staraia Ladoga [5]. Dacă putem admite, eventual, împreună cu autorul, existenţa unui atelier moldovenesc încă din vremea lui Alexandru cel Bun, nu mai putem crede

---

[1] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin...*, Paris, 1947, p. 2—6, pl. I—IV, CXXIX, CXXX.

[2] Pentru corectura datei, v. *Studii şi cercetări de istoria artei*, V(1958), p. 169—170.

[3] P. S. Năsturel, *Străvechile odoare înapoiate de U.R.S.S.*, în *Mitropolia Banatului*, VII (1957), nr. 10—12, p. 196—197 transcriere şi traducere şi nota 18 p. 217—218 cu semnalarea greşelilor de lectură din lucrările mai vechi.

[4] Că, anume atît epitaful lui Alexandru cel Bun, cît şi epitaful reginelor sîrbeşti Euthimia şi Eupraxia, ar fi ieşit din acelaşi atelier, probabil moldovenesc.

[5] M. A. Musicescu, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 1, p. 75—114 v. şi Erată în numărul următor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însă şi că acest atelier « a evoluat repede », lucru ce s-ar putea constata prin aerul aşa-zis « al doamnei Malina » (p. 474), care este cu cel puţin un secol mai nou [1]. Este îndoielnică şi părerea că epitaful dăruit de Siluan mănăstirii Neamţului, « indică un pas nou pe acest drum » ‹al evoluţiei atelierului moldovenesc›, căci contrar afirmaţiei autorului, acesta nu este brodat pe velur roşu cu mătase (p. 473 474), ci unicul exemplar de epitaf din Moldova al cărui fond este în întregime brodat; astfel că, în stadiul actual al cercetărilor, pare puţin probabil să-şi aibă originea în acelaşi atelier sau ateliere din care au ieşit broderiile precedente.

Evoluţia broderiei moldoveneşti în vremea lui Ştefan şi Bogdan face obiectul unei ample analize. În ce priveşte prima broderie datată din vremea lui Ştefan, epitrahilul terminat la 15 iulie 1469 [2], autorul socoate că: « O legătură directă între această broderie cu cele moldoveneşti din vremea lui Alexandru cel Bun nu se poate stabili, ceea ce nu e prea suprinzător, deoarece atelierul, dacă a activat neîntrerupt, trebuia totuşi să se fi resimţit între timp din cauza schimbului conducerii şi mîinii de lucru. Premisele sînt însă aceleaşi;... » (p. 918). Nu este locul aci să facem întreaga teorie a începuturilor broderiei moldoveneşti; totuşi, trebuie să remarcăm că autorul se grăbeşte puţin, cînd încearcă să fixeze « premisele » acestei broderii, după examinarea a numai patru piese, aparţinînd unei perioade de aproximativ o jumătate de secol şi complet diferite între ele: cele două epitafe se deosebesc ca stil şi ca tehnică; între acestea şi cele două epitrahile sînt deosebiri de tehnică, iar epitrahilele ţin şi ele de două tipuri diferite: cel de la Alexandru este de tipul zis « cu praznice în medalioane », iar cel din 1469 de tipul « cu personaje sub arcade » [3]. Autorul nu ne explică, de altfel, lămurit în ce constau aceste premise şi de-abia mai tîrziu, cînd vorbeşte de acoperămîntul (preferăm acest termen celui de « cuvertură » folosit consecvent în lucrare) de mormînt al Mariei de Mangop (p. 920—921) [4] observă că: « Acordul acesta de culori discret şi elegant, căruia predominarea culorii de fond şi a aurului îi imprimă o notă caldă » este caracteristic broderiei noastre *(ibid.)*. Trebuie să remarcăm, însă, că această constatare nu trebuie, totuşi, împinsă prea departe, pînă la amănunte de nuanţă, mai ales cînd e vorba de broderii: la acestea, poate mai mult decît oriunde, culorile s-au patinat, astfel încît ne-ar fi greu să spunem dacă, de la început, un albastru era mai viu sau mai palid, dacă un roşu bătea mai mult spre violaceu sau spre vişiniu.

Alături de atelierul din care au ieşit toate piesele pe care autorul le socoteşte anterioare acoperămîntului sus-amintit, s-ar fi creat însă prin 1481 un al doilea atelier moldovenesc, căruia i s-ar putea atribui « unele primeniri şi în echipa vechiului atelier » (p. 923). Ultima piesă ieşită din acesta din urmă ar fi epitrahilul ce poartă pe poale chipurile lui Ştefan şi Alexandru, fiul său [5], piesă care se deosebeşte prin « nota de vioiciune şi predispoziţia narativă pe care nu le-am întîlnit în lucrările anterioare » *(ibid.)*. Dacă autorul ar fi putut cunoaşte toate fotografiile pe care le avem azi ale epitrahilului de la Alexandru cel Bun [6], sau dacă, ar fi cercetat mai cu atenţie chiar singura figură cunoscută pînă mai deunăzi a acestei piese [7] ar fi putut observa că narativul — departe de a fi o inovaţie în broderia din vremea lui Ştefan — este o caracteristică a tipului de epitrahile « cu praznice în medalioane » şi că, deci, el este adeverit în Moldova încă de la cel mai vechi epitrahil cunoscut, cel menţionat, de la Alexandru cel Bun.

Noul atelier moldovenesc s-ar distinge printr-o « influenţă moscovită manifestată şi în stilul figurilor » şi prin faptul că se foloseşte acum « uneori fonduri neutre, de pe care figurile brodate cu culori vii, în rîndul cărora îşi face acum apariţia şi verdele, se desprind mai incisiv » (p. 926—927). Grupul de broderii ieşite din noul atelier este compus numai din 5 piese:

---

[1] V. *Studii şi cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 1, p. 227—232.

[2] Pentru a uşura identificarea pieselor, vom trimite la *Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare* [Bucureşti], 1958, *Studii şi materiale de istoria artei*, II, deşi lucrarea a fost inaccesibilă autorului. Epitrahilul din 1469 poartă acolo nr. 85, p. 285—287 şi fig. 199—201.

[3] Pentru explicarea acestor tipuri, G. Millet, *op, cit.*, p. 13 şi 23—28.

[4] *Repertoriul ... Ştefan cel Mare*, nr. 84 (p. 288—290, fig. 202—203).

[5] *Ibidem*, nr. 85 (p. 290—292, fig. 204).

[6] M. A. Musicescu, *Date noi...*, fig. 1—6.

[7] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, Bucureşti, 1936, fig. 63.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trei pe mătase cafenie, aparţin aceleiaşi garnituri de la Putna [1]; o a patra, azi la mănăstirea sf. Pantelimon τῶν Ῥωσσῶν (nu Dionisiu) ne este cunoscută numai dintr-o descriere a lui Kondakov [2]; în sfîrşit, cea de-a cincea piesă [3] ar vădi « o uşoară revenire la tradiţia moldovenească... Această revenire se accentuează repede în toate broderiile următoare. Fondurile sînt iarăşi de preferinţă roşii, uneori albastre, iar argintul şi verdele joacă un rol din ce în ce mai redus » (p. 929). Sîntem în drept — ni se pare — să ne întrebăm dacă avem sau nu a face cu o abatere de la tradiţia vechiului atelier moldovenesc. Pentru a vorbi de o abatere, trebuie să putem vorbi, mai întîi, de o tradiţie bine statornicită, ceea ce nu ni se pare a fi cazul cu broderia moldovenească de pînă la 1481: cunoaştem, totuşi, prea puţine piese de pînă la această dată pentru a putea afirma cu certitudine că folosirea argintului, a verdelui şi a fondurilor neutre formează o abatere de la obişnuit şi nu una dintre căutările inerente evoluţiei oricărui atelier şi, mai ales, unuia încă în formaţie, aşa cum trebuie totuşi să-l presupunem încă, la această epocă, pe cel moldovenesc. Ar trebui, iarăşi, ca inovaţiile să fie destul de însemnate, atît în ce priveşte numărul pieselor, cît şi în ce priveşte caracterul lor. În cazul de faţă, însă, numărul pieselor este foarte mic: 5 piese, din care trei aparţin aceleiaşi garnituri (deci trebuind să aibă caractere comune) o a patra, cea aflătoare la Athos, inaccesibilă pentru o cercetare mai amănunţită şi o a cincea în care caracterele de inovaţie au şi început să se estompeze. Cît priveşte folosirea verdelui, argintului şi fondurilor neutre, ea nu ni se pare a avea valoarea determinantă pe care i-o acordă autorul.

Am arătat mai sus motivele ce ne fac să ne îndoim de ipoteza că, încă din secolul al XV-lea, ar fi existat o influenţă rusă asupra picturii moldoveneşti. În ce priveşte broderia, pe lîngă argumentele prezentate mai sus se adaugă încă unul, pe care ni-l oferă chiar autorul: observaţia că *nu* căsătoria lui Ştefan cu Evdochia din Kiev sau cu Maria din Mangop a adus această presupusă înrîurire a artei ruse; ci că ea coincide cu căsătoria lui Ştefan cu Maria-Voichiţa (p. 927). În acest caz, ar trebui să presupunem că, dacă este vorba de o influenţă asupra artei moldoveneşti, ea trebuie să fi venit, prin intermediul Ţării Romîneşti, din arta balcanică, în care autorul observă tocmai folosirea frecventă a argintului şi verdelui (p. 921).

Acceptînd ipoteza autorului că ne-am afla totuşi în faţa unor influenţe ruseşti, ne rămîne inexplicabil de ce această înrîurire dispare atît de curînd: « Dar această tonalitate majoră nu va dăinui mult şi meşterii şi lucrătoarele moldovence vor regăsi curînd drumul spre tonalitatea tradiţională » (p. 927). Reîntoarcerea spre linia tradiţională ar fi de mai lungă durată şi ei i s-ar putea atribui cîteva din cele mai valoroase piese ale tezaurului putnean [4].

O nouă schimbare în conducerea atelierului, « încăput sub o conducere mai puţin pricepută », ar fi marcată prin două aere reprezentînd « Împărtăşirea apostolilor » [5]. Tot acestei faze i-ar aparţine, după părerea autorului şi epitrahilul azi dispărut a cărei reproducere parţială a dat-o cîndva Cegăneanu [6]. Unul dintre criteriile de atribuire este de-a dreptul neaşteptat: « Pe poala inferioară era brodat portretul lui Ştefan (fără barbă şi mustaţă, aşa cum apare el şi pe perdeaua din 1500)... » (p. 934). Autorul se înşală: privind unica

---

[1] *Repertoriul... Ştefan cel Mare*, nr. 86, (p. 291); nr. 116 a (două broderii), p. 334.

[2] *Ibidem*, nr. 116 (p. 334).

[3] *Ibidem*, nr. 104 (p. 314).

[4] Autorul are perfectă dreptate cînd remarcă asemănarea între trei piese — dverele cu « Înălţarea domnului », « Adormirea », « Buna vestire » — de la Putna (*Repertoriul... Ştefan cel Mare*, nr. 88 (p. 294, fig. 206); nr. 89 (p. 295, fig, 207—208); nr. 111 (p. 326, fig. 236). Dar încercarea de a o data pe ultima — care nu poartă văleatul, ci doar data de lună şi zi — ca fiind din anul 1486, ţine de precizările cronologice întemeiate doar pe criterii de stil, asupra valorii cărora ne-am arătat îndoielile mai sus. Tot acestei faze, dar diferit de precedentele, ar aparţine epitaful din 1490 al mănăstirii Putna (*Repertoriul... nr.* 90, p. 298—299, fig. 209).

[5] Unul dintre ele se află la mănăstirea Suceviţa şi provine de la biserica sf. Nicolae-Rădăuţi, căreia i-a fost dăruit în 1493. Celălalt, fără dată, e în Muzeul de artă al R.P.R. unde a ajuns de la mănăstirea Agapia. Bănuiala autorului că ambele provin din aceeaşi pereche ar fi devenit certitudine dacă ar fi observat că pe cel de-al doilea se află scris, perfect vizibil şi pe reproducerea de la p. 933, fig. 896: "Радовци" (v. *Repertoriul... Ştefan cel Mare*, nr. 91—92 (p. 399—400 şi fig. 210),

[6] S. Cegăneanu, *Din odoarele de la Muzeul Naţional*, în *Bul. com. mon. ist.*, III (1910), p. 8, după o fotografie de provenienţă necunoscută găsită între clişeele rămase la moartea lui Gr. Tocilescu (*ibidem*, nota 22).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fotografie, foarte puţin clară a epitrahilului dispărut, s-ar putea cineva, eventual, întreba dacă trăsătura din partea de jos a feţei este gura sau mustaţa, dar în ce priveşte dvera din 1500, dacă s-ar fi controlat amănuntul pe original, sau măcar pe o fotografie de detaliu [1], s-ar fi putut vedea că acolo Ştefan are o mustaţă plină.

Nu vedem nici ce-l face pe autor să creadă că ornamentaţia cu « flori şi frunze bogate » de pe poalele epitrahilului de la Dobrovăţ ar avea «un aspect oriental rusesc ». Dar această presupusă influenţă orientală rusească pe care autorul crede a o distinge pe epitrahilul de la Dobrovăţ « a fost <şi ea !> absorbită treptat şi o etapă a acestui proces o marchează patrafirul dăruit de Ştefan şi doamna Maria mănăstirii Putna » [2] terminat — ni se spune — « abia după moartea marelui voievod şi purtînd la sfîrşit şi însemnarea numelui lui Bogdan voievod, ceea ce permite o datare în anul 1504 » (p. 935). Datarea epitrahilului este evident greşită, căci formula « şi fiul lor Bogdan voievod » ce apare în inscripţie indică tocmai că acesta *nu* era încă domn în scaun, ci că titlul de voievod îi era atribuit numai în calitatea de fiu al lui Ştefan.

Epitaful de la Dobrovăţ [3] început sub Ştefan şi terminat, în 1506, sub Bogdan, nu prezintă inovaţia de a fi « brodat pe pînză de in foarte fină » (p. 935): acesta ar fi, de altfel, pe cîte ştim, un caz unic în toată broderia moldovenească. Cercetat însă cu atenţie, el mai lasă să se observe că fondul scenei a fost roşu închis sau castaniu. Mătasea [4] fondului care se tăiase a fost pare-se, decupată cu destulă grijă, poate — este o simplă ipoteză a noastră — în vederea unei treceri a broderiei pe un alt fond [5]. Pînza de in pe care o vedem astăzi nu este decît canevasul pe care — prin fondul de mătase — se sprijinea odinioară broderia [6].

Nici la marea dveră, dăruită, la 1510, de Bogdan voievod mănăstirii Putna, nu se poate vorbi desigur de « acordul coloristic susţinut de fondul gălbui al mătăsii, pe care se desprind culorile calde de pastel, alături de puţin aur » (p. 937), căci ceea ce formează caracteristica acestei broderii este tocmai bogăţia firului de metal galben, cu care este brodat *tot* fondul (întocmai ca la cele două dvere mai tîrzii, dăruite de Alexandru Lăpuşneanul mănăstirii Slatina).

În consecinţă, nici această din urmă fază a atelierului moldovenesc — cu presupusele ei oscilaţii între influenţe străine şi întoarceri la tradiţie — nu ni se pare mai verosimilă decît celelalte.

★

Şi în paginile consacrate artei Ţării Romîneşti şi Moldovei, în informaţia istorică s-au strecurat erori, poate mai multe chiar decît în cele privitoare la arta transilvană. În foarte dese cazuri izvoarele sînt citate după ediţii de multă vreme depăşite: nu se mai folosesc azi cronicile lui Ureche, Miron Costin sau Neculce în ediţia *Letopiseţelor* lui Kogălniceanu [7], nici documentele Ţării Romîneşti sau Moldovei secolului al XV-lea, după *Arhiva istorică*, sau Wickenhauser, de pildă [8].

---

[1] Vezi, de pildă, *Repertoriul ... Ştefan cel Mare*, p. 305, fig. 213.

[2] *Ibidem*, nr. 112 (p. 331).

[3] *Ibidem*, nr. 100 (p. 311, fig. 218—219).

[4] Resturile mătăsii se mai pot vedea încă printre ramurile florilor din josul scenei şi printre literile de pe partea dreaptă a chenarului cu inscripţie. Cele două porţiuni cu mătase verde din cuprinsul chenarului ni se par a aparţine unei restaurări.

[5] Ipoteza pe care îndrăznim să o propunem aci, ar putea fi, în parte, verificată printr-o cercetare atentă şi amănunţită a chipului în care s-a procedat la schimbarea fondului epitafului de la Putna, din 1490.

[6] Pentru tehnica broderiei şi canevas, vezi M. A. Musicescu, *art. cit.*, p. 106—108 şi pl. II,

[7] Dacă s-ar fi folosit o ediţie recentă a lui Ureche, s-ar fi evitat eroarea a i se atribui acestuia informaţii provenind de la interpolatorii săi. Astfel, la p. 625, n. 3; p. 652 (continuarea notei de pe pagina precedentă) şi p. 657, n. 3, trebuie citit în loc de Ureche, Misail Călugărul (cf. Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţie îngrijită de P. P. Panaitescu, ediţia a II-a revăzută, Bucureşti, 1958, p. 101—102—103); la p. 659, n. 2 şi 703, n. 5 în loc de Simion Dascălul, e de citit Axente Uricarul (cf. Ureche, *ed. citată*, p. 108).

[8] De exemplu: la p. 188 şi n. 3 e citat un document din 1391, după *Arhiva istorică* I < recte I_1 > p. 17—18; acesta este, în realitate, din 1406 (v. P.P. Panaitescu, *Documente*, nr. 17, p. 69—72; *DIR*, B, veac. XIII—XIV, nr. 33, p. 49—50). La p. 308, nr. 5: *Arhiva istorică*, I_1, p. 123 = Costăchescu, *Doc. mold. înainte de Ştefan*, I, nr. 26, p. 80—82; *DIR*, A, veac XIV—XV, nr. 210, p. 174—175. La p. 687, n. 2: wickenhauser, *Moldova* II, p. 61—62 = I. Bogdan, *Documentele lui Ştefan cel Mare*, II, Bucureşti, 1913, nr. 98, p. 198—200, *DIR*, A, veac. XVI, vol. I, nr. 11, p. 11—13 etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acordîndu-se adesea credit egal unor lucrări vechi şi noi, mai serioase, sau mai puţin serioase, au putut pătrunde în lucrare nu puţine erori [1] şi unele neaşteptate anacronisme [2]. Efectele acestei neglijări a informaţiei istorice nu se resimt numai

[1] Lista oraşelor şi cetăţilor anexă la Воскресенская летопись în Полное Собрание Русских Летописей, VII, St. Petersburg, 1856, p. 240 care nu poate fi mai veche decît sfîrşitul secolului al XIV-lea nu aminteşte nicăieri Crăciuna printre cetăţile Moldovei. (p. 288): корочюновъ камень nu înseamnă Crăciuna şi Piatra, ci Piatra lui Crăciun, nume sub care apare Piatra Neamţ de astăzi în vechile documente moldoveneşti (cf. Costăchescu, *op. cit.*, II, nr. 66, p. 238, rînd, 4—5; *ibid.*, nr. 128, p. 472 etc.). Nu « îndeosebi » Gheorghe (Iurg) Coriatovici — ci tocmai el nu — a putut ridica cetăţi în Moldova (p. 290), pentru bunul motiv că n-a domnit, nici între 1372—1377 (p. 295), nici altădată în scaunul Moldovei. În această privinţă istoricii sînt unanimi de trei decenii încoace. — Că mănăstirea Bistriţa moldoveană ar exista încă din 1359 nu se poate dovedi pe baza faptului că « însemnările letopiseţului scris acolo încep cu anul 1359 » (p. 301). Azi nu se mai crede că letopiseţul zis de la Bistriţa a fost scris în această m-re, iar însemnările lui pentru perioada 1359—1457 sînt evident posterioare. Aplicînd acelaşi raţionament, am putea presupune că şi Putna a fost întemeiată în 1359, căci şi versiunea zisă Putneană începe, bineînţeles, tot cu aceiaşi dată. — Nu avem nici o probă că Alexandru cel Bun ar fi avut, în afară de Ringala, o a doua soţie catolică, pe Margareta, « Epitaful » acesteia, pe care-l reproduce Bandini, nu este — în ciuda numelui pe care i-l acordă episcopul din secolul al XVII-lea — decît o inscripţie tardivă ce consemnează o tradiţie nesigură: această inscripţie nu se afla « pe mormîntul doamnei Margareta » (p. 311), ci « ad cornu dextrum altaris in Sanctuario » iar mormîntul ar fi fost în mijlocul bisericii, sub cristelniţă: « in medio ecclesiae est Baptisterium . . . sub quo Baptisterium jacet Margaretha . . . Moldavicarum Ecclesiarum fundatrix . . . » (V. A. Urechiă, *Codex Bandinus*, în *Anal. Acad. Rom.*, s. II, tom XVI (1893—1894), *Mem. secţ. ist.*, Bucureşti, 1895, p. 69 (243)). Cu privire la această Margareta, v. şi P. P. Panaitescu, *Din istoria luptei pentru independenţă a Moldovei în veacul al XIV-lea.* Primele lupte pentru independenţă ale Ţărilor Romîne, în *Studii*, IX (1956), nr. 4, p. 107—108. — M-rea Govora este *cu siguranţă* mai veche decît epoca domniei lui Vlad Călugărul (p. 480). Vechimea ei poate fi urmărită, pe temeiul unor menţiuni din documente *mai noi*, pînă în vremea lui Vlad Dracul (1437—1446); *DIR*, B, veac. XIII—XV, nr. 254, p. 241: Radu cel Mare confirmă în 1 august 1496 egumenului şi călugărilor de la Govora. . . « la Rîmnic, o moară, pentru că le este moştenire de la bunicul domniei mele Vlad voievod . . . » (Radu era fiul lui Vlad Călugărul, fiu nelegitim al lui Vlad Dracul); *DIR*, B, veac. XVI, vol. I, nr. 129, p. 128, unde este vorba de aceeaşi moară: « . . . ce este veche a sfintei mănăstiri. . . pentru că este dăruită încă de Vlad voievod Drăculea . . . ». — Prima menţiune a Bucureştilor, este, cum arată centenarul sărbătorit în anul acesta, nu din 1460 (p. 511), ci din 20 septembrie 1459 (Panaitescu, *Documente*, nr. 98, p. 240—242; *DIR*, B., veac. XIII—XV, nr. 122, p. 130—131) şi numele lui este precizat « . . . въ град Бꙋкꙋрещи, ... » — Zidirea bisericii sf. Niculae Domnesc din Iaşi (p. 657, şi nota 2, p.658) nu a durat decît un an, 1491 iunie — 1492 august 10, căci nu N. Iorga, (*Inscripţii*, II, nr. 375, p. 135) are data greşită a terminării ei, ci Balş, care urmează o mai veche şi nesigură lectură a lui Melchisedec. Pentru data exactă v. *Repertoriul . . . Ştefan cel Mare*, nr. 9 (p. 104 şi 108), cu o nouă colaţiune a inscripţiei. Deci ipoteza că, pînă la 1493 s-ar fi terminat şi clădirile din jur (p. 658) este fără temei. Nu cunosc pînă la 1600 nici un caz, în care în pisania bisericii să se facă aluzie şi la construcţiile din jur. De obicei, acestea îşi aveau propriile lor pisanii. Acelaşi, este şi cazul mănăstirii Tazlău (p. 662). — Nu se cunosc mănăstiri « încăpute pe mîna unor membrii ai patriciatului orăşenesc » în Moldova (p. 698), căci Stanciul Aurariul de care se aminteşte ca de un « caz semnificativ », n-a cumpărat vreo mănăstire, ci, la 29 mai 1484, acestuia i se confirmă « un loc de moară la Brădăţel, lîngă vechile chilii, unde iese Brădăţelul din pădure » . . . : « . . . едно мисто ѡт маинк на Брѣдъцел, подан старих килаах, где выходит Брѣдъцел ѡт лиса » (I. Bogdan, *op. cit.*, I, nr. 157, p. 287; *DIR*, A, veac. XV, vol. II, nr. 55, p. 53—54) etc.

[2] Vechiul letopiseţ slav din vremea lui Ştefan cel Mare, în versiunea zisă de la Putna (nu « cronicarul căruia i se datoreşte sbornicul de la Kiev », p. 633; la p. 635 e « sbornicul de la Kiev ») trebuia folosit după ediţia lui I. Bogdan, *Vechile cronice moldoveneşti până la Urechia . . .*, Bucureşti 1891, p. 145 (text slav) şi 194 (trad. rom.), nu după notele de trimitere ale lui Kozak (p. 635). Nu s-ar mai fi putut crede în acest caz că sbornicul în care este cuprinsă această versiune, *scris înainte de 1 ianuarie 1561*, poate da vreo ştire despre o refacere a mănăstirii Putna de către Vasile Lupul (1634—1653). (Pentru data sbornicului, I. Bogdan, *op. cit.*, p. 11). Neculce (*O samă de cuvinte, XXVII*, în Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei şi O samă de cuvinte*, ediţie îngrijită de Iorgu Iordan, Bucureşti, 1955, p. 115) este cel care pomeneşte de o tradiţie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în amănuntele prezentării, ci în întreaga concepţie a lucrării.

Nu ne trece prin minte să criticăm paginile în care autorul prezintă evoluţia bazei economice a societăţii pentru a o explica pe aceea a fenomenului de suprastructură care este cel artistic. Ele sînt dintre cele mai bune şi mai clare din cîte s-au scris la noi în această privinţă. Dar, evident, arta nu este *singurul* fenomen de suprastructură şi evoluţia lui nu este determinată *numai* de aceea a bazei. Cum orice manual de materialism istoric ne arată [1], fenomenele de suprastructură se influenţează reciproc între ele, exercitînd la rîndul lor influenţă asupra bazei. Neglijarea informaţiei de istorie generală riscă să rupă istoria de artă de istoria celorlalte fenomene de suprastructură. Cum am putea înţelege evoluţia artei, fără o punere în paralel, oricît de sumară, cu literatura sau, în genere, cu celelalte fenomene de cultură? Cum am putea oare să studiem evoluţia artei evului mediu — artă ce ne este cunoscută, mai ales la noi, în marea majoritate a cazurilor, prin monumente religioase şi obiecte de cult — fără o prezentare cît de schiţată şi în interpretare marxistă, se înţelege, a evoluţiei concepţiei religioase? Fără îndoială că, în acest domeniu, nu s-a discutat încă deajuns pentru a avea un îndreptar sigur, şi că riscul de a face unele erori de amănunt în stabilirea faptelor sau chiar în prezentarea încadrării lor ideologice există. Dar tocmai fiindcă autorul dă dovadă de un deosebit curaj în prezentarea unor ipoteze noi şi îndrăzneţe, tocmai fiindcă vădeşte temeinice cunoştinţe de marxism, am fi aşteptat să găsim în lucrare, atacate — sau măcar atinse — şi aceste chestiuni.

Caracteristică în această privinţă ni se pare atenţia cu totul minimă pe care autorul o acordă personalităţii ctitorilor. Se merge atît de departe încît *Introducerea* prezintă mai vechea sinteză a lui N. Iorga drept « o simplă apologie a ctitorilor feudali, fără nici o referinţă la problemele creaţiei artistice propriu-zise » (p. VII). Nu trebuie să se creadă — cum ar putea părea la prima vedere — că această caracterizare, pe cît de severă, pe atît de injustă [2], este o simplă încercare de a discredita o lucrare veche, care a adus — şi mai aduce încă — preţioase servicii. Ea corespunde întru totul concepţiei autorului care, în permanenţă, neglijează personalitatea ctitorilor şi, credem, nu face bine. Lenin a atras atenţia într-un binecunoscut articol [3] asupra lipsei de libertate a artistului în societatea burgheză, arătînd cît de mult depinde el de cei care — dispunînd de mijloacele financiare — îi creează astfel de condiţii de creaţie încît opera sa trebuie să devină conformă cu gustul şi cu interesele lor de clasă. Constatarea lui Lenin se poate extinde şi asupra situaţiei artistului în epoca orînduirii feudale: este destul să schimbăm numele celui care cumpără sau comandă opera (editor, director de teatru etc.) din societatea burgheză, în ctitor, senior care-şi construieşte un castel sau simplu negustor care îşi împodobeşte casa; este destul să adăugăm rolul de normator şi cenzor pe care şi-l aroga biserica pentru ca să avem imaginea exactă a situaţiei artistului în vremea feudalităţii.

Este, ni se pare, una dintre obligaţiile istoricului de artă, aceea de a încerca să cunoască nu numai persoana artistului (lucru adesea imposibil pentru epoca feudală, în care, de foarte multe ori, nu-i putem şti nici măcar numele), ci şi personalitatea lui creatoare. Singurul mijloc de cunoaştere al acesteia — opera de artă — nu este însă, cum am arătat, o creaţie liberă, ci una îngrădită de prescrip-

---

despre « stricarea » şi de un început de reconstruire a mănăstirii de către Vasile Lupu. De o înnoire « . . . Поновн . . . » a bisericii, începută de Gheorghe Ştefan şi terminată de Istrate Dabija, între 1661 şi 1662, aminteşte inscripţia aşezată deasupra intrării pronaosului (Kozak, *Inschriften*, p. 73). — Nu putem avea « mărturia directă a lui Donado da Lezze, care a asistat la evenimentele dramatice din 1476 » asupra palisadei de la Suceava (p. 711), pentru simplul motiv că, la 1476 acesta nu se născuse încă (v. Donado da Lezze, *Historia turchesca*, ed. I. Ursu, p. XVIII). Cel care a văzut Moldova, însoţind pe sultan în cursul campaniei din 1476, este Giovanni Maria Angiolello, ale cărui memorii formează cea mai mare şi mai valoroasă parte a *Istoriei* atribuită lui da Lezze.

[1] Vezi, de pildă, Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., Institutul de filozofie, *Bazele filozofiei marxiste*, Bucureşti, Editura politică, 1959, p. 521—524.

[2] Chiar autorul citează această lucrare, împreună cu completarea pe cate i-a dat-o G. Balş, de *peste o sută de ori* în cuprinsul lucrării sale. Evident, această folosire nu este dictată de nevoia de informare asupra ctitorilor, de care autorul se ocupă prea puţin, ci de faptul că în ea este, *totuşi*, vorba de artă.

[3] V. I. Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, în *Lenin despre cultură şi artă*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatura politică, 1957, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţiile bisericii (pe care azi le putem cunoaşte destul de bine) şi transformată de gustul, sau de lipsa de gust, de tendinţele şi de interesele ctitorului, seniorului sau negustorului care-i cumpără sau comandă opera. Astfel, numai cunoscînd tot ce putem cunoaşte despre acesta, putem distinge ceea ce este propriu artistului, ceea ce aparţine întru totul creatorului [1].

Ni se pare că din cele de mai sus se desprinde destul de limpede cele ce vrem să spunem: lipsind încadrarea fenomenului artistic între celelalte fenomene de suprastructură, lipsind legătura concretă a operei de artă cu societatea (cu toate contradicţiile ei), riscăm să ajungem la izolarea evoluţiei fenomenului artistic, care ar părea că formează astfel o categorie aparte printre fenomenele de suprastructură. Fără îndoială *nu* acesta este punctul de vedere al prof. Vătăşianu, dar chipul de prezentare adoptat poate stîrni uneori nedumeriri, pe care ar fi putut să le evite şi ar fi fost mai bine dacă ar fi făcut-o.

★

Nu ar fi drept să lăsăm pe cititor cu impresia că, în lucrarea ce face obiectul acestei recenzii, nu ar fi decît părţi criticabile. Dimpotrivă, luată în totalitatea ei, ea vădeşte, pe lîngă toate calităţile pe care am încercat să le subliniem la începutul acestor pagini, în legătură cu arta transilvană — mari şi incontestabile merite. Bazată pe cercetarea directă sau indirectă, a aproape tuturor monumentelor şi a marii majorităţi a obiectelor de artă de la noi, lucrarea lui V. Vătăşianu întrece, prin bogăţia materialului, nu numai toate sintezele precedente, dar chiar — adesea — unele cercetări de amănunt, pe genuri sau epoci. Sprijinită pe o bibliografie de aproape 800 de titluri — cea mai vastă, cu toate cele cîteva lipsuri menţionate, din cîte au fost folosite pînă în prezent în vreo operă de istoria artei romîneşti — lucrarea lui V. Vătăşianu constituie un instrument de lucru pe care toţi cei ce cunosc dificultăţile de orientare ale oricărui specialist în materialul atît de vast şi de variat privitor la trecutul nostru artistic, îl vor aprecia din plin. Aceste calităţi — rezultatul unei munci de erudiţie ce nu se poate înţelege decît prin cei aproape douăzeci de ani de pregătire despre care autorul aminteşte, în treacăt, în *Prefaţă* — ar putea, desigur, să situeze, ele singure, în ciuda scăderilor semnalate — lucrarea tov. Vătăşianu printre cele mai valoroase contribuţii la istoria artei noastre feudale. Dar meritele autorului nu se mărginesc numai la atît. Nu arareori el dă dovadă de o puţin obişnuită capacitate de sistematizare a unui material, pe cît de bogat pe atît de variat. Astfel, pentru a nu da decît două exemple: clasificarea tipurilor de monumente religioase ardelene, sau cea a bisericilor moldoveneşti, sînt atît de simplu logice, încît par evidenţa însăşi. Numai cine cunoaşte însă, nu numai rezultatele, ci şi dificultăţile muncii în domeniul istoriei de artă, numai acela ştie că asemenea operaţii aparent uşoare, sînt nu rezultatul unei fericite inspiraţii, ci acela al unei munci adesea cu mult mai migăloase şi mai sistematice de cît cea necesară pentru zeci de pagini de erudiţie; că ele cer, cu mult mai mult efort de cugetare, de cît, uneori, o corectă legătură cauzală sau, mai ales, cine ştie ce formulare literară. Adăugînd la toate acestea şi faptul că, în cuprinsul lucrării ce ne preocupă, întîlnim adesea observaţii juste şi pline de noutate şi aproape totdeauna interesante sugestii, vom avea — în linii mari — schiţa aspectelor ei pozitive. Dacă, totuşi, în aceste pagini, am insistat mai ales asupra unora din lipsurile şi scăderile acestei lucrări, n-am făcut-o numai — cum am mai spus-o — pentru a evita trecerea acestora în cuprinsul altor lucrări, viitoare, ci şi pentrucă ele ne indică situaţia actuală a cercetărilor în acest domeniu la noi.

A început să se creadă, mai ales printre nespecialişti, că după cei o sută de ani de cercetări de care vorbeam la începutul acestei recenzii, studiile de amănunt au devenit inutile şi că, astfel, ele nu mai au decît valoarea unor discuţii sterile între specialişti; că în momentul de faţă ne aflăm în faza punctelor de vedere generale, a discuţiilor de probleme largi, a sintezelor. Lucrarea prof. Vătăşianu, cu calităţile şi cu scăderile ei, vine să atragă atenţia asupra acestei mari greşeli. Trebuie, în clipa de faţă, revizuit şi reverificat de la mica notiţă de semnalarea unui monument, a unui obiect de artă sau numai a inscripţiei pe care acesta o poartă, şi pînă la ideile largi asupra evoluţiei cutărui sau cutărui gen artistic la noi. Este de făcut o muncă imensă, de ani de

[1] Dacă am adopta acest punct de vedere în arta modernă, ar trebui să eliminăm din studiul vieţii şi personalităţii artiştilor tot ce se referă la contemporanii care i-au înţeles şi apreciat opera ca şi la cei care i-au îngrădit creaţia sau i-au impus să facă anumite concesii dureroase.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zile, o muncă de colaborare între specialiştii în diferite domenii şi, adesea, cu discuţia în contradictoriu, a amănuntelor, ca şi a problemelor mari. Numai astfel vom ajunge să construim pe temelii sigure, de nezdruncinat, viitoarele sinteze.

Se crede îndeobşte că valoarea unei lucrări stă în numărul problemelor a căror discuţie ea o închide, pe care le rezolvă definitiv. Uneori — şi numai în anumite domenii — poate fi şi aşa. De cele mai multe ori, însă, valoarea unei lucrări stă tocmai în numărul problemelor pe care ea le ridică, a căror discuţie o deschide. Căci fiecare problemă odată pusă îşi cere rezolvarea şi fiecare rezolvare — fie chiar şi parţială şi provizorie — este un pas înainte pe drumul cunoaşterii cît mai adînci şi cît mai depline, care este şi trebuie să fie ţelul fiecărui cercetător în parte şi al tuturor împreună.

Din acest punct de vedere, al mulţimii, al varietăţii şi amplorii problemelor puse în discuţie, cu curaj, cu trudă şi cu minuţiozitate, lucrarea prof. Vătăşianu este o contribuţie din cele mai serioase la istoria artei noastre în epoca orînduirii feudale.

EMIL LĂZĂRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANDREI TUDOR

Institutul de istoria artei, revista *Studii și cercetări de istoria artei* și comitetul său de redacţie au suferit o grea și deosebit de dureroasă pierdere.

La 18 iunie 1959 a încetat din viaţă unul din colaboratorii permanenţi ai Institutului și ai revistei: Andrei Tudor. Pentru toţi cei care au consacrat, în acești ani, o parte a eforturilor lor bunului mers și dezvoltării acestei publicaţii, prezenţa în mijlocul lor a lui Andrei Tudor a fost un necontenit sprijin, și de cea mai aleasă competenţă. Desigur că, în primul rînd, atunci cînd era vorba de problemele legate de istoria muzicii, dar nu mai puţin în cazul problemelor de istoria teatrului sau de istoria artelor plastice. Cultura sa vastă, profund asimilată, care izvora din gîndurile, din cuvintele și din gesturile lui în chip firesc, ca o a doua natură, l-a ajutat să devină un admirabil sfătuitor în munca redacţională cu caracter științific. Cu siguranţă și măsură, cu luciditate și răbdare, știa să recunoască în rezultatele muncii colaboratorilor și tovarășilor săi contribuţia meritorie, semnele valorii deosebite, sau să îndrepte atent greșeala, să îmbunătăţească curajos deficienţele.

În acest fel, el a jucat rolul unui îndrumător avizat și eficient. Dar îndrumarea lui a fost, înainte de orice, întemeiată pe prestigiul exemplului personal, al unei substanţiale și multilaterale activităţi.

A debutat în anul 1928 în publicistică. Prin articolele sale de critică muzicală, prin literatura beletristică — versuri și însemnări, cronici diverse, publicate înaintea celui de-al doilea război mondial în ziarele și revistele progresiste ale epocii, în *Facla*, *Zorile*, *Reporter*, *Cuvîntul liber* și în alte periodice, el s-a remarcat ca un combatant în rîndurile celor care apărau valorile culturii umaniste în faţa invaziei fascismului.

După 23 August 1944, ca membru al P.M.R. și ca om de știinţă, Andrei Tudor și-a concentrat din ce în ce mai mult activitatea în jurul problemelor de istoriografie și critică muzicală științifică, marxist-leninistă. În presă, la posturile de radiodifuziune, prin conferinţe în cadrul Arlus-ului și al Filarmonicii de Stat « George Enescu », ca profesor la catedra de istoria muzicii la Conservatorul « Ciprian Porumbescu », ca șef al secţiei de istoria muzicii la Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. și în cadrul Uniunii Compozitorilor din R.P.R., al cărui membru era, Andrei Tudor a dus o intensă activitate de răspîndire a cunoștinţelor despre muzica romînească și universală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În ultimii ani, el a dat publicității o serie de lucrări care reprezintă o contribuție din cele mai prețioase la dezvoltarea istoriei muzicii romînești. Studiile despre muzica romînească contemporană, cele despre George Enescu apărute în revista *Studii și cercetări de istoria artei*; monografia *George Enescu*, publicată de Editura în limbi străine, care s-a bucurat de aprecieri deosebit de elogioase peste hotare, din partea unor personalități competente; alte lucrări consacrate tot operei marelui compozitor, a cărei cercetare temeinică Andrei Tudor și-o propusese ca un punct central al muncii sale științifice, și, în sfîrșit, *Muzica romînească în cei 15 ani de la eliberare*, lucrare alcătuită împreună cu un colectiv de colaboratori, în curs de pregătire pentru tipar, stau mărturii ferme ale capacității sale științifice și ale orientării sale ideologice.

Opera pe care o lasă în urma sa Andrei Tudor — o operă nu numai scrisă, dar și una de îndrumare orală — este importantă atît prin faptul că a defrișat terenurile încă prea puțin explorate ale trecutului nostru muzical, cît și prin faptul că în ea s-a reflectat o foarte rodnică metodă de lucru. Îmbinînd întotdeauna precizia informației, rigoarea științifică a gîndirii, analiza exactă, la obiect, cu evocarea lirică discretă, dar pătrunzătoare, a unei atmosfere de viață și de cultură, el a știut să demonstreze că istoria muzicii este, în același timp, o știință și o artă.

Fideli memoriei sale, cei cărora le va reveni datoria de a-i continua munca vor trebui să-i respecte și să-i ducă mai departe la îndeplinire această nobilă convingere.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN CĂRȚILE RECENT INTRATE IN BIBLIOTECA INSTITUTULUI

V. F. LEVINSON-LESSING, *Снидерс и фламандский натюрморт*, Leningrad, 1926.

ELLEN ANDERSEN, *Folk Costumes in Denmark*, Copenhaga, 1952, 30 p. + 36 f. pl.

Pablo Picasso. Radierungen und Lithographien 1905 bis 1951, München, 1952, 82 p., 24 f. pl.

Чехословацкое изобразительное искусство XIX и XX веков, Praga, 1953, 88 p. + 39 f. pl.

Musée d'Art moderne, Paris. *Le dessin de Toulouse-Lautrec aux Cubistes*, [Paris], 1954.

Hispanic Folk Songs of New Mexico... Collected... John Donald Robb Albuquerque, 1954.

DOUGLAS COOPER, *The Courtauld Collection*, Londra, 1954, 205 p. + 90 f. p.

EMMANUEL AURICOSTE, *Emile-Antoine Bourdelle*, Paris *[1955]*, 62 p., il.

Musée National d'Art Moderne, *Depuis Bonnard*, Paris, 23 mars 1957, [26] p. + 16 f. pl.

MAX u. RUTH SEYDEWITZ, *Das Dresdner Galerie-Buch*, Dresda [1957], 407 p., 108 f. pl.

I. WELTBURG VOLFEGG, *Das mittelalterliche Hausbuch*, München, 1957, 30 p. + 36 f. pl.

ANDRÉ GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, 227 p. + 28 f. pl.

I. NIKOLAEVICI-STOJKOVICI, *Ranovizantiska arhitektonska dekorativna plastika*... Belgrad, 1957.

Академия художеств СССР. История русского искусства, I, 479 p., il. + 253 pl.

LIONELLO VENTURI, *От Мане до Лотрека*, Moscova 1958, 132 p. + 72 pl.

A. FEDOROV-DAVÎDOV, *Советский пейзаж*, Moscova 1958.

WILLIAM MURELL, *A History of American Graphic Humour*.

XVIII + 245 p. il (I) vol. I (1747—1865)
XIV + 271 p. il (II) vol. II (1865—1938)

J. H. JOHN BAUR, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Cambridge, 1958, X + [2] + 170 p. + 48 f. pl.

BERNHARD DEGENHARDT, *Hans von Marées. Die Fresken in Neapel*, München, [1958], 55 p., pl.

E. KÖNIGER, *Aus der Geschichte der Heilkunst*, München, 1958.

Moderne mexikanische Maler, 12 farbige Reproduktionen, Leipzig, 1958, 51 p., 12 f. pl.

JOHN BAUR, *Nature in Abstraction*, New York, 1958, 90 p., il.

CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN, *A XVI szazad magyar dallamai*, Budapesta, Akademiai Kiadó, 1958, 781 [—783] p. + 1 Tabl.

REYNALDO DE SANTOS, *Os primitivos portugueses*, Lisabona, 1958.

Musée National d'Art Moderne, *De l'impressionnisme à nos jours. Aquarelles. Pastels. Gouaches*, Paris, 1958, 34 p. + 12 f. pl.

NINA DAVIES, *Picture writing in Ancient Egypt*, Londra, 1958, 56 p. + 17 f. pl.

A. P. BORODIN, *О музыке и музыкантах*, Moscova 1958, 355 p. + 9 f. pl.

I. MILȘTEIN, *Лист*, Moscova, 1958, 84 p. + 4 f. pl.

Zeichnungen Deutscher Meister vom Klassizismus bis zum Expressionismus, Berlin, 1959, 23 p. + 16 f. pl.

SCHEUFLER VLADIMIR, *Dejini chodaské keramiky*,... 1959, 191 p. [—193], 6 f. pl.

H. W. GROHN, *Vincent van Gogh*, Leipzig [1959], 218 p., 54 f. pl.

O. FIRCHOW, *Aegyptische Plastik*, Leipzig [1959], 36 p. + 8 f. pl.

Dutch Drawings. Masterpieces of Five Centuries [Washington], 1959, 59 p. + ilustr.

RENATE WEINHOLD, *Menzelbibliographie*, Leipzig, 1959, 103 p.

MARTIN DAVIES, *National Gallery Catalogues. The British School*, Londra, 1959.

Gauguin, The Art Institute of Chicago, The Metropolitan Museum of Art, Chicago, 1959, 90 p. + il.

ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK, *Bartók Béla megjelenése az Európai zeneéletben 1914—1926 Liszt Ferenc Hagyatéka*, Budapest, Akádemiai Kiadó, 1959, 693 [—695] + 22 f. pl.

Musée National d'Art Moderne, *L'École de Paris dans les collections belges*, Paris, 1959, 28 p. + 10 f. pl.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN SUMARUL REVISTELOR STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI

Byzantinoslavica

E. FRANCES, *Les relations russo-byzantines au XIIe siècle et la domination de Galicien au Bas-Danube*, Praga, XX-1, 1959 (p. 50—62).

Revue des Études Byzantines

T. BERTELÉ, *La Vergine Aghiosoritissa nelle numismatica bizantina* XVI, Paris, 1958, p. 233—234.

E. DALLEGGIO d'ALESSIO, *Une crypte paléochrétienne à Nicomédie* XVI, Paris, 1958, p. 235—236

S. G. MERCATI, *Sulla Madonna Skiopotissa* (p. 244—249).

Recueil de Travaux

A. SKOVRAN-VUKCEVIC, *Les fresques du XIIIe siècle au monastère de Moraca*, Belgrad, 1958, tom. LIX, Institut d'Études byzantines, nr. 5.

Dumbarton Oaks Papers

HENRI STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome*, 1958, nr. 12 (p. 158—218).

PAUL A. UNDERWOOD, *Third Preliminary Report of the Restauration of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institut*, 1958, nr. 12 (p. 235—265).

Искусство

NINA SOLOVIEVA, *Декорации к советским спектаклям на современную тему*, 1959, nr. 5, p. 5—11.

A. IAGODOVSKAIA, *Творчество мастеров СССР*, 1959, nr. 5, p. 26—32.

I. LEVINA, *Народные образы в произведениях Мурильо*, 1959, nr. 5, p. 63—70.

A. GUBER, *Абстракционизм — враг правды и красоты*, nr. 6, p. 20—27.

S. MASLENIŢÎN, *Русский живописец XVII века, Семен Спиридонов*, 1959, nr. 6, p. 67—72.

V. ZIMENKO, *За высокое художественное мастерство*, 1959, nr. 7, p. 2—7.

I. SAPFIROV, *Промышленно-прикладная графика*, 1959, nr. 7, p. 29—35.

N. VORONOV, *Русские народные картинки*, 1959, nr. 7, p. 51—56.

Декоративное искусство

N. LEITES, *Об уважении к материалу*, 1959, nr. 5, p. 22—24.

O. TOMLINA, *Народное искусство Цейлона*, 1959, nr. 5, p. 41—45.

Vytvarne Umeni

LUBOS HALVACEK, *Maurice Vlaminck*, 1959, nr. 3, p. 128—133.

Umeni

OLDRICH STEFAN, *Пластический принцип в чешской барочной архитектуре в начале XVII в.*, 1959, nr. 1, p. 1—29.

V. V. STECH, *Plastische Probleme in der alttschechischen Kultur*, 1959, nr. 2, p. 93—106.

Bildende Kunst

KLAUS WEIDNER, *Das thematische Bild — die fruchtbarste künstlerische Aufgabe*, 1959, nr. 5, p. 299—304.

URSULA GRABOW, *Vom Glauben an den Menschen beseelt*, nr. 5, p. 305—310.

ALBRECHT DOHMANN, *Corneliu Baba — ein grosser rumänischer Maler*, 1959, nr. 5, p. 322—326.

Kunst Und Literatur

G. A. NEDOŞIVIN, *Der Kampf zwischen Realismus und Formalismus*, 1959, nr. 7, p. 747—760.

ROBERT DELNEST, *Einige Bemerkungen über die sowjetische Kunst*, 1959, nr. 5, p. 528—542.

Przeglad Artystyczny

ALEXANDER WOICIECHOWSKI, *Sztuka zaangażowana*, 1959, nr. 1, p. 3—5 (rez. *L'Art engage*, p. 70—73).

JULIUSZ STARZYNSKI, *Artysci polscy na Miedzynarodowej Wystawie Sztuki Krajow Socjalistyczuych w Moskwie*, 1959, nr. 1, p. 14—19.

Искусство

Социалистическото изкуство и действителността, nr. 5, p. 3—16, nr. 6, p. 3—28.

BORIS KOLEV, *Изложбата на Ян Матейко*, 1959, nr. 6, p. 29—32.

Gazette Des Beaux-Arts

LÉO VAN PUYVELDE, *Les « Saint Ignace » et « Saint François Xavier » de Rubens*, 1959, aprilie, p. 225—236.

JACQUES LETHÈVE, *La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855—1900)*, 1959, mai-iunie p. 315—327.

F. G. PARISET, *Dessins de voyages — artistes français en Italie dans la seconde partie du XVIIIe siècle*, 1959, septembrie, p. 119—128.

PONTUS GRATE, *La critique d'art et la bataille romantique*, 1959, septembrie, p. 129—148.

Connaissance Des Arts

JACQUES MATHEY, *Le rôle décisif des dessins dans l'œuvre de Watteau*, 1959, aprilie, p. 40—49.

En marge d'un rare livre d'heures, 1959, mai, p. 56—59.

RÉGINE PERNOUD, *La vérité sur l'éclipse de la sculpture á l'âge roman*, 1959, iulie, p. 100—107.

JEAN-FRANÇOIS REVEL, *Les musées menacés ou sauvés par cette invention — la muséographie*, 1959, august, p. 56—61.

The Burlington Magazine

KENNETH GARLICK, *The Romantic Exhibition*, 1959, iulie-august, p. 282—286.

The Studio

ANTHONY BLUNT, *The New Courtauld Institute Galleries*, 1959, iulie, p. 1—8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bolletino d'Arte

C. BERTELLI, *Riflessioni sulla mostra delle miniatura bizantina a Parigi*, 1959, nr. 1, p. 85—91.
C. MALTESE, *Per un ripensamento di Modigliani*, 1959, nr. 1, p. 93—96.
MARIA GRAZIA PAOLINI, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del cinquecento*, 1959, nr. II, p. 122—140.

L'arte

CARLO PEDRETTI, *Note sulla cronologia del « Trattato della pittura » di Leonardo*, 1959, ian.-iunie, p. 25—39.

The Metropolitan Museum Of Art Bulletin

MARGARETA M. SALINGER, *Jan Steen's Merry Company*, 1959, nr. 1, ian., p. 121—131.
French Drawings, 1959, nr. 2, febr., p. 164—171.

Art News

MILLARD MEISS, *Mortality Among Florentine Immortals*, 1959, mai, p. 26—29, cont. 46—47.

Teatp

B. IAKOVLEV, *Ленин и драматургия*, 1959, nr. 5, p. 33—45.
V. MASLIK, *Вахтангов — актер*, 1959, nr. 6, p. 138—144.
M. KEDROV, *Пути театрального образования*, 1959, nr. 7, p. 70—75.
NINA VELEHOVA, *В поисках современного стиля*, 1959, nr. 8, p. 93—98.

Revue D'Histoire Du Théâtre

Hommage à Constantin Stanislavski, Lettres de Lugné-Poe, Jacques Copeau, Firmin Gémier, présentées par Nikolaï Soluzev, 1959, nr. 1, p. 21—32.
HÉLÈNE LECLERC, *Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance*, 1959, nr. 2 (tot numărul)

Theatre Arts

MAURICE VALENCY, *Japanese Theatre: The New and the Old*, 1959, febr., p. 14—17, cont. 65, 80.
JAY S. HARRISON, *« Wozzeck » in the Wings*, 1959, martie, p. 15—17.

Советская Музыка

D. JITOMIRSKI, *Луначарски, музыкальный критик*, 1959, nr. 7, p. 42—48.
I. ZEMŢOVSKI, *О песенности в русской музыке*, 1959, nr. 7, p. 64—70.
T. BOGANOVA, *О русских традициях в творчестве Прокофиева*, 1959, nr. 8, p. 76—83.

Musica (Elveţia)

ERNST KOSTER, *Zur Synästhesie von Bild und Musik*, 1959, nr. 4, p. 240—242.
SIEGFRIED GÜNTHER, *Wandlungen der Sinfonie*, 1959, nr. 6, p. 353—359.
WILLI REICH, *Mendelssohn sucht einen Operntext* (Fünf unbekannte Briefe des Komponisten), 1959, nr. 6, p. 366—370.

Musika

HAMBURGER KLARA, *Henry Purcell — Születésének Háromszázadik evfordulójára*, 1959, august, p. 45—47.

Музика (R. P. Bulgaria)

K. ANGHELOV, *За чистотата при разглеждане на естетическите вопроси в музиката*, 1959, nr. 3, p. 11—16.
V. STOIANOV, *Сышност на додекафонната*, 1959, nr. 5—6, p. 14—27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R.

de la 1 ianuarie 1959 la 31 decembrie 1959

ACAD. G. OPRESCU, *Artele plastice, muzica şi teatrul în perioada dintre 1944—1959*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

ACAD. G. OPRESCU şi ION FRUNZETTI, *Arta romînească în prima jumătate a secolului al XIX-lea.*

POPESCU MIRCEA, MARIA MUSICESCU, PAUL PETRESCU, AMELIA PAVEL, *Arta romînească* (text pentru Enciclopedia sovietică a artei).

SECŢIA DE ARTĂ POPULARĂ

FLORESCU BOBU FLOREA, *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, E.S.P.L.A., 1958, 98 p.

FLORESCU BOBU FLOREA, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Trajani*, Ed. Acad. R.P.R., 1959, 612 p.

FLORESCU BOBU FLOREA, *Geneza costumului popular romînesc*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

FLORESCU BOBU FLOREA, *Metoda şi scopul cercetărilor de artă populară.*

FLORESCU BOBU FLOREA, *Portul popular romînesc* (text pentru Enciclopedia sovietică etnografică).

FLORESCU BOBU FLOREA, *Portul popular din Ţara Vrancei*. E.S.P.L.A., 1958, 72 p.

OŢETEA GEORGETA, *Probleme decorative în arta populară din Mărginime (Sibiu)*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

PETRESCU PAUL, *Modalităţile de folosire a tradiţiilor de artă populară*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

PETRESCU PAUL, *Colecţii şi muzee de artă populară şi etnografice în R.P.R.* (text pentru Enciclopedia sovietică etnografică).

STAHL PAUL, *Locuinţe ţărăneşti cu două caturi la romîni.*

STAHL PAUL, *Despre originea decorului în vechea artă populară.*

SECŢIA DE ARTĂ MEDIEVALĂ

CHIHAIA PAVEL, *Date noi despre portretele şi costumul lui Mircea cel Bătrîn.*

LĂZĂRESCU EMIL, *Date noi privind arhitectura bisericii Dealul.*

MUSICESCU MARIA, *Un epitaf de la Miron Barnovski*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

MUSICESCU MARIA şi LĂZĂRESCU EMIL, *Expoziţia medievală de artă romînească în Muzeul de artă al R.P.R.*

MUSICESCU MARIA şi DUMITRESCU FL., *Date despre pictura recent descoperită la Mănăstirea Tismana.*

NĂSTASE DUMITRU, *Restaurarea monumentelor de artă medievală în R.P.R.*

SECŢIA DE ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

Artele plastice în Romînia după 23 August 1944, volum publicat sub îngrijirea Acad. G. Oprescu, redactor responsabil: Mircea Popescu. Colectiv redacţional: Mircea Popescu, Radu Bogdan, Eugen Schileru şi Ion Frunzetti; Anexe bibliografice şi documentare: Amelia Pavel. Ed. Acad. R.P.R., 189 p. + 236 ilustr.

BOGDAN RADU, *Reflectarea actualităţii în pictura romînească contemporană*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

BOGDAN RADU, *«Pădurea de fagi» un tablou de Ion Andreescu*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

BREZIANU BARBU, *Rolul şi contribuţia lui Dimitrie Bolintineanu în dezvoltarea artelor frumoase în Principatele romîne*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

PAVEL AMELIA, *Biografii de artişti contemporani* pentru Lexiconul Thieme-Becker.

POPESCU MIRCEA şi ION FRUNZETTI, *Artele plastice în perioada 1848—1877* (text pentru Tratatul de Istorie a Romîniei).

TEATRU

Teatrul în Romînia după 23 August 1944, volum publicat sub îngrijirea Acad. G. Oprescu. Redactor responsabil: Simion Alterescu. Teatrul în Romînia în primii ani de după eliberare: Ana Maria Pop şi Lila Nădejde; Drama şi noua realitate socială: Simion Alterescu şi Margareta Bărbuţă; Drama eroică, Drama istorică: Simion Alterescu; Comedia satirică: Mar-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gareta Bărbuţă; Innoirea procesului de creaţie scenică: Olga Flegont; Spectacolul şi arta regizorală: Simion Alterescu; Interpretarea: Margareta Bărbuţă; Scenografia: Anca Costa-Foru; Teatrul contemporan din Romînia factor al revoluţiei culturale: Anca Costa-Foru, Ed. Acad. R.P.R., p. 396 + 260 ilustr.

ALTERESCU SIMION, *Concepţia materialistă, în noua dramă istorică*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

ALTERESCU SIMION, *Care este cea mai veche clădire de teatru din Romînia?* în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

ALTERESCU SIMION, *Nottara, actor romantic — Nottara, actor realist*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

COSTA-FORU ANCA, *Scenografia originală în ultimii cinsprezece ani*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

FLEGONT OLGA, *Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ţinuturile carpato-dunărene*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

FLOREA MIHAI, *Date despre începuturile teatrului romînesc cult în Moldova*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

FLOREA MIHAI, *Matei Millo, anii de formaţie*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

NĂDEJDE LILA, *Tema haiducească în teatrul popular*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

POP ANA-MARIA, *Teatrul în Ţara Romînească între 1800 şi 1840.*

MUZICĂ

Colectiv, *Muzica în Romînia după 23 August 1944.*

ANDREI TUDOR, *Aspecte noi în creaţia simfonică romînească contemporană*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

ANDREI TUDOR, *Un carnet de schiţe al lui Richard Strauss*, în S.C.I.A,. nr. 1, 1959.

FONI FERNANDA, *Un cvartet inedit de Constantin Dimitrescu*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

FONI FERNANDA, *Cîntecul de masă şi creaţia vocal-simfonică romînească contemporană.*

FONI FERNANDA, *Rolul lui G. Musicescu în dezvoltarea mişcării corale romîneşti.*

MISSIR NICOLAE, *O scrisoare necunoscută a lui Béla Bartòk*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

MISSIR NICOLAE, *George Enescu în Italia.*

MISSIR NICOLAE, *G. Enescu şi Eduard Caudella.*

ZOTTOVICEANU ELENA, *Două scrisori inedite ale lui D. G. Kiriac*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959.

ZOTTOVICEANU ELENA, *Inspiraţia folclorică — trăsătură esenţială a creaţiei romîneşti pentru pian*, în S.C.I.A., nr. 2, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL VI 1959

INDEX ALFABETIC

		Nr.	Pag.
OPRESCU, GEORGE,	Artele plastice, muzica şi teatrul în perioada dintre 1944 şi 1959	1	11
CARAGEA, BORIS,	Cum am realizat monumentul lui Lenin	2	11
	ARTĂ POPULARĂ		
FLORESCU, FLOREA BOBU,	Geneza costumului popular romînesc	1	19
OŢETEA, GEORGETA,	Probleme decorative în arta populară din Mărginime (Sibiu)	2	45
PETRESCU, PAUL,	Modalităţile de folosire a tradiţiilor de artă populară	2	21
	ARTĂ MEDIEVALĂ		
NAGY, MARGIT,	Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din Cluj	2	105
NICOLESCU, CORINA,	Începuturile artei feudale din ţara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice	1	47
NICOLESCU, CORINA,	Ceramica smălţuită din secolele X—XV în lumina ultimelor cercetări arheologice	2	75
ULEA, SORIN,	Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareş — şi datarea ansamblului de pictură de la Probota	1	61
	ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ		
BOGDAN, RADU,	Reflectarea actualităţii în pictura romînească contemporană	1	73
BOGDAN, RADU,	« Pădurea de fagi », un tablou de Ion Andreescu	2	125

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		Nr.	Pag.
FRUNZETTI, ION,	Pictorii şi Unirea ţărilor romîne	1	81
PAVEL, AMELIA,	Trăsături ale picturii de gen romîneşti (a doua jumătate a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea)	1	97
	TEATRU		
ALTERESCU, SIMION,	Concepţia materialistă în noua dramă istorică	1	123
ALTERESCU, SIMION,	Nottara, actor romantic — Nottara, actor realist	2	175
COSTA-FORU, ANCA,	Scenografia originală în ultimii cincisprezece ani	1	137
FLEGONT, OLGA,	Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ţinuturile carpato-dunărene	1	167
FLOREA, MIHAI,	Date despre începuturile teatrului romînesc cult în Moldova	1	149
FLOREA, MIHAI,	Matei Millo — anii de formaţie	2	183
NĂDEJDE, LILA,	Tema haiducească în teatrul popular	2	195
	MUZICĂ		
TUDOR, ANDREI,	Aspecte noi în creaţia simfonică romînească contemporană	1	187
ZOTTOVICEANU, ELENA,	Inspiraţia folclorică — trăsătură esenţială a creaţiei romîneşti pentru pian	2	213
	PROBLEME ALE TEORIEI DE ARTĂ		
BREAZU, MARCEL,	Formalismul în estetica burgheză contemporană	1	203
	NOTE ŞI DOCUMENTE		
ALTERESCU, SIMION,	Care este cea mai veche clădire de teatru din Romînia?	1	242
BREZIANU, BARBU,	Rolul şi contribuţia lui Dimitrie Bolintineanu la dezvoltarea artelor frumoase în Principatele romîne	2	249
FLOREA, MIHAI,	Un ziar rusesc de la 1844 despre teatrul romînesc din Principate	1	245
FONI, FERNANDA,	Un cvartet inedit de Constantin Dimitrescu	1	248
MISSIR, N.,	O scrisoare necunoscută a lui Béla Bartók adresată lui D. G. Kiriac	2	271
MUSICESCU, MARIA,	Un epitaf de la Miron Barnovschi	2	238
OPREA, PETRE,	Societatea « Cercul artistic » şi rolul ei în mişcarea artistică de la finele secolului trecut	1	238
OPREA, PETRE,	Concursurile lui I. Andreescu pentru ocuparea unei catedre de desen şi caligrafie (1870—1871)	2	266
TUDOR, ANDREI,	Un carnet de schiţe al lui Richard Strauss	1	246

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		Nr.	Pag.
ULEA, SORIN,	Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Suceviţa	2	241
WERTHEIMER-GHIKA, J.,	Aspecte grafice ale peceţilor poştei din Muntenia în secolul al XIX-lea	2	268
ZDERCIUC, BORIS,	Contribuţii la studiul scoarţelor maramureşene	2	227
ZOTTOVICEANU, ELENA,	Două scrisori inedite ale lui D. G. Kiriac	1	254
***	Date noi şi precizări privitoare la biografia lui Luchian	1	225
Cronica		2	275
Recenzii		1	257
Recenzii		2	281
ANDREI TUDOR		2	309
Buletin bibliografic		1	263
Buletin bibliografic		2	311
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 1 ianuarie 1959 la 31 decembrie 1959		2	315

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

АКАДЕМИЯ РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ГОД ИЗДАНИЯ VI 1959

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

		№	Стр.
ОПРЕСКУ ГЕОРГЕ,	Изобразительное искусство, музыка и театр в период 1944—1959 годов	1	11
КАРАДЖА БОРИС,	Как я работал над памятником Ленину	2	11
	НАРОДНОЕ ИСКУССТВО		
ОЦЕТЯ ДЖОРЖЕТА,	Декоративные проблемы в народном искусстве в области Сибиу	2	45
ПЕТРЕСКУ ПАУЛ,	Об использовании традиций народного искусства	2	21
ФЛОРЕСКУ ФЛОРЯ БОБУ,	Происхождение румынского народного костюма	1	19
	СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО		
НАГИ МАРГИТ,	К истории сооружения дворца Банффи в Клуже	2	105
НИКОЛЕСКУ КОРИНА,	Зачатки румынского феодального искусства в свете последних археологических открытий	1	47
НИКОЛЕСКУ КОРИНА,	Глазурованная керамика X—XV веков в свете последних археологических исследований	2	75
УЛЯ СОРИН,	Памятный посмертный портрет Иоанна — неизвестного до настоящего времени сына Петра Рареша — и датировка росписи Проботского монастыря	1	61
	НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО		
БОГДАН РАДУ,	Отображение действительности в современной румынской живописи	1	73

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		№	Стр.
БОГДАН РАДУ,	« Буковый лес » — картина Иона Андрееску	2	125
ПАВЕЛ АМЕЛИЯ,	Характерные черты румынской жанровой живописи (вторая половина XIX и начало XX века)	1	97
ФРУНЗЕТТИ ИОН,	Художники и Объединение Румынских княжеств	1	81
	ТЕАТР		
АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	Материалистическая концепция в новой румынской исторической драме	1	123
АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	Ноттара — актер романтик, Ноттара — актер реалист	2	175
КОСТА-ФОРУ АНКА,	Самобытное декоративное искусство за последние пятнадцать лет	1	137
НАДЕЖДЕ ЛИЛА,	Гайдуки в народном театре	2	195
ФЛЕГОНТ ОЛЬГА,	Материалы, свидетельствующие о древних зрелищах в карпато-дунайских областях	1	167
ФЛОРЯ МИХАЙ,	Данные о происхождении румынского культурного театра в Молдавии	1	149
ФЛОРЯ МИХАЙ,	Матей Милло — годы формирования	2	183
	МУЗЫКА		
ЗОТТОВИЧАНУ ЕЛЕНА,	Фольклор как источник вдохновения — основная черта румынского творчества для фортепиано	2	213
ТУДОР АНДРЕЙ,	Аспекты современного румынского симфонического творчества	1	187
	ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА		
БРЯЗУ МАРЧЕЛ,	Формализм в современной буржуазной эстетике	1	203
	ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ		
АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	Какой самый старый театр в Румынии?	1	242
БРЕЗЯНУ БАРБУ,	Роль и вклад Димитрия Болинтиняну в развитие изящных искусств в Румынских княжествах	2	249
ВЕРТХЕЙМЕР-ГИКА Ж.,	Графика почтовых печатей Мунтении в XIX веке	2	268
ЗДЕРЧУК БОРИС,	К вопросу о марамурешских коврах	2	227
ЗОТТОВИЧАНУ ЕЛЕНА,	Два неопубликованных письма Д. В. Кириака	1	254
МИССИР НИКОЛАЕ,	Неизвестное письмо Бэла Бартока Д. Г. Кириаку	2	271
МУЗИЧЕСКУ МАРИЯ,	Эпитафия Мирона Барновского	2	238

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		№	Стр.
ОПРЯ ПЕТРЕ,	Общество «Художественный кружок» и его роль в художественном движении конца прошлого столетия	1	238
ОПРЯ ПЕТРЕ,	Конкурсы И. Андрееску на кафедру рисования и каллиграфии (1870—1871)	2	266
ТУДОР АНДРЕЙ,	Записная книжка с набросками Рихарда Штрауса	1	246
УЛЯ СОРИН,	Портрет забытого ктитора Сучевицкого монастыря	2	241
ФЛОРЯ МИХАЙ,	Отзывы русской газеты 1844 года о театре Румынских княжеств	1	245
ФОНИ ФЕРНАНДА,	Неопубликованный квартет Константина Димитреску	1	248
* * *	Новые данные и уточнения к биографии Лукиана	1	225
Хроника		2	275
Рецензии		1	257
Рецензии		2	281
АНДРЕЙ ТУДОР		2	309
Библиографический бюллетень		1	263
Библиографический бюллетень		2	311
Перечень работ, отредактированных в Институте истории искусств Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1959 года		2	315

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

VIe ANNÉE 1959

INDEX ALPHABÉTIQUE

		N°	Page
OPRESCU, GEORGE,	Les arts plastiques, la musique et le théâtre, de 1944 à 1959	1	11
CARAGEA, BORIS,	Comment j'ai réalisé le monument de Lénine	2	11
	ART POPULAIRE		
FLORESCU, FLOREA BOBU,	Genèse du costume populaire roumain	1	19
OȚETEA, GEORGETA,	De quelques problèmes d'ornementation dans l'art populaire de la région de Sibiu	2	45
PETRESCU, PAUL,	La mise en valeur des traditions de l'art populaire	2	21
	ART MÉDIÉVAL		
NAGY, MARGIT,	Quelques aspects de l'historique de la construction du Palais Bánffy, à Cluj	2	105
NICOLESCU, CORINA,	Les commencements de l'art féodal roumain, à la lumière des dernières découvertes archéologiques	1	47
NICOLESCU, CORINA,	La céramique émaillée des Xe-XVe siècles, à la lumière des dernières recherches archéologiques	2	75
ULEA, SORIN,	Le portrait funéraire du prince Jean, fils inconnu de Pierre Rareș, et la date de l'ensemble pictural de Probota	1	61
	ART MODERNE ET ART CONTEMPORAIN		
BOGDAN, RADU,	La peinture roumaine contemporaine, miroir de l'actualité	1	73
BOGDAN, RADU,	La « Forêt de hêtres », un tableau de Ion Andreescu	2	125
FRUNZETTI, ION,	Les peintres et l'Union des Principautés Roumaines	1	81

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		No	Page
PAVEL, AMELIA,	Caractères de la peinture roumaine de genre (seconde moitié du XIXe siècle — début du XXe)	1	97

THÉÂTRE

ALTERESCU, SIMION,	La conception matérialiste dans la nouvelle dramaturgie historique roumaine	1	123
ALTERESCU, SIMION,	Nottara, acteur romantique — Nottara, acteur réaliste	2	175
COSTA-FORU, ANCA,	La scénographie roumaine des quinze dernières années	1	137
FLEGONT, OLGA,	Quelques témoignages sur les spectacles anciens, dans les contrées carpatho-danubiennes	1	167
FLOREA, MIHAI,	Données sur les débuts du théâtre roumain professionnel en Moldavie	1	149
FLOREA, MIHAI,	Matei Millo — les années de sa formation	2	183
NĂDEJDE, LILA,	Les « haïdouks » dans le théâtre populaire	2	195

MUSIQUE

TUDOR, ANDREI,	Caractères nouveaux de la création symphonique roumaine contemporaine	1	187
ZOTTOVICEANU, ELENA,	L'inspiration folklorique, trait essentiel de la création musicale roumaine pour le piano	2	213

QUESTIONS DE LA THÉORIE DE L'ART

BREAZU, MARCEL,	Le formalisme de l'esthétique bourgeoise contemporaine	1	203

NOTES ET DOCUMENTS

ALTERESCU, SIMION,	Quel est le plus ancien théâtre de Roumanie?	1	242
BREZIANU, BARBU,	Rôle et contribution de Dimitrie Bolintineanu au développement des beaux-arts dans les Principautés Roumaines	2	249
FLOREA, MIHAI,	Un journal russe de 1844 sur le théâtre roumain de l'époque	1	245
FONI, FERNANDA,	Un quatuor inédit par Constantin Dimitrescu	1	248
MISSIR, N.,	Une lettre inconnue de Béla Bartók adressée à D. G. Kiriac	2	271
MUSICESCU, MARIA,	Une épitaphe de Miron Barnovschi	2	238
OPREA, PETRE,	La société « Cercul artistic » (Le cercle artistique) et son rôle dans le mouvement artistique de la fin du siècle dernier	1	238
OPREA, PETRE,	I. Andreescu, candidat à une chaire de dessin et d'écriture	2	266
TUDOR, ANDREI,	Un carnet d'esquisses de Richard Strauss	1	246

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

		N°	Page
ULEA, SORIN,	Le portrait d'un fondateur oublié du monastère de Suceviţa	2	241
WERTHEIMER-GHIKA, J.,	Aspects graphiques des sceaux de la poste valaque au XIXe siècle	2	268
ZDERCIUC, BORIS,	Contribution à l'étude des tapis de la région de Maramureş	2	227
ZOTTOVICEANU, ELENA,	Deux lettres inédites de D. G. Kiriac	1	254
⋆⋆⋆	Données nouvelles et précisions apportées à la biographie de Luchian	1	225
Chronique		2	275
Comptes rendus		1	257
Comptes rendus		2	281
ANDREI TUDOR		2	309
Bulletin bibliographique		1	263
Bulletin bibliographique		2	311
Index des ouvrages rédigés à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R.P.R., du 1er janvier au 31 décembre 1959		2	315

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI DE ISTORIA ARTEI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

* * *	Artele plastice în Romînia după 23 August 1944, 446 p., 90 lei.
* * *	Teatrul în Romînia după 23 August 1944, 396, p. 76 lei.
* * *	Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., 2 vol.: vol. I 308 p., + 4 pl., 25,80 lei (epuizat); vol. II, 251 p. + 4 pl., 37,70 lei.
V. VĂTĂŞIANU	Istoria artei feudale în ţările romîne, vol. I, 1020 p., 90 lei.
* * *	Monumente şi muzee, vol. I, 297 p. + 2 pl., 21,50 lei.
FL. B. FLORESCU	Monumentul de la Adamklissi, 611 p. + 4 pl., 60 lei.
GH. OPRESCU	Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal, 286 p., 33 lei.
M. A. MUSICESCU şi M. BERZA	Mănăstirea Suceviţa, 198 p. + 8 pl., 38 lei.
* * *	Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare, 515 p. + 1 pl., 65 lei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria.ancr.ro